الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 352
السنة الثلاثون
آب 2000 جمادى الأول- 1421

المراسلات :
باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242
البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشــــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

" مع زكـريا " !

شـــوقي بغدادي

أن نخصّص في هذا العدد ملفاً عن زكريا تامر يشغل باب البحوث والدراسات بأكمله إشارة إلى طموحٍ قديم لدينا في أن نصنع مثل هذا الملف لكبار أدبائنا وكتابنا المحلّيين والعرب، غير أننا نبدأ بزكريا تامر لسبب بسيط هو أن مواد الملفّ تجمعت لدينا عنه قبل غيره.. وهي بداية طيبة على كل حال شكلاً ومضموناً كما نأمل فالقاصّ زكريا منتج مبدع مؤثر منذ بداياته في أوائل الستينات، متابع متطوّر متجدّد باستمرار حتى أيامنا هذه.. وهو امتياز لم يظفر به الكثيرون من قصّاصينا، ذلك لأن معظمهم مقلّون ، أو متباعدة كتاباتهم في الزمن، أو أنهم توقّفوا تماماً عن الإنتاج وهم مازالوا على قيد الحياة فكأنهم ماتوا من دون أن يُدفنوا..

لا أريد أن أتحدث عن أدب زكريا تامر، فهذا حديث سوف يتكفل به الدارسون في هذا الملفّ، وإنما سأتجوّل قليلاً في ذاكرتي لعلّي أمهّد لهؤلاء المختصين بحديث من نوع آخر يصلح أن يكون خلفيّةً لما دبجّته أقلامهم وخاصّة أنهم ليسوا من جيل زكريا أو جيلي أنا قبله.

أنتمي أنا إلى جيل الخمسينات، في حين أن زكريا ينتمي إلى جيل الستينات مع أنه كتب ونشر في الخمسينات إلاّ أن تكرّيس شهرته ككاتب قصّة متميز لم ينجز فعلاً إلاّ في الستينات.

أتحدث عنه كزميل في اللعبة أسهم في كتابة القصة القصيرة -كما في الشعر- مبكّراً ومن هنا فيتخذ الحديث سمتين أساسيتين:

أولاهما صفة التأريخ الزمني عن قرب أو ميدانياً كما يقولون.

والثانية سمة المشاركة في "الكار" الواحد أو ما يمكن تسميته حديث ابن المهنة عن زميله فيها..

تاريخياً نضج فن القصة القصيرة في سوريا متأخراً بعض الوقت عن الأقطار العربية الأخرى فكتابات علي خلقي ومظفر سلطان وليان ديراني وآخرين في الثلاثينات وبدايات الأربعينات على أهميتها لم تضع النضج الكافي للأقصوصة في سوريا. كان يجب الانتظار أيضاً حتى النصف الثاني من الأربعينات مع ظهور مجموعة "تاريخ جرح" لفؤاد الشايب، وما كتبه عبد السلام العجيلي في ذلك التاريخ أو بعده بقليل حتى يمكن الحديث باطمئنان مقنع عن النضوج الفني بما تعنيه مدرسة الحداثة في العالم.. ولكن فؤاد الشايب لم يتابع.. وحدَه الدكتور عبد السلام من جيله الذي ظلّ متابعاً.. ومع الخمسينات ظهر جيلنا. حنا مينة، وسعيد حورانية، وعبد الله عبد، ومصطفى الحلاّج، وصلاح دهني، وصميم الشريف، وعادل أبو شنب وحسيب وأخوه مواهب كيالي، ومراد السباعي، وآخرون الذين انتقلت معهم القصة القصيرة نقلة نوعية أخرى إلى الأمام في الشكل- كاستخدام الترميز والفانتازيا -أحياناً- والمونولوج والتقطيع المونتاجي وغيرها من التقنيات الحدثية وفي المضمون كالتركيز على هموم الإنسان البسيط من خلال رؤية واقعية متفائلة بالقدرة على التعبير..

غير أنه كان لابدّ من الانتظار أيضاً حتى الستينات كي يلمع اسم زكريا تامر كمبدع من نوع خاصّ جداً لا يشبه أحداً من سابقيه- في حين أننا كنا نحن السابقين نتشابه إلى حدٍ ما- يجمع من خصائص متنوعة تبدو متباعدة مثل الواقعية مع الخيالية الوهمية، والسرد المباشر المكثف مع الشفافية الشاعرية والجدّ مع الدعابة والسخرية وغيرها من السمات المتناقضة ظاهرياً والمتكاملة بعضها مع بعض ضمناً..

أذكر أنني حين قرأت زكريا تامر في أقاصيصه الأولى لم يعجبني تماماً.. كنا مأخوذين بآفاق ورؤى وتقنيات أخرى مختلفة وكانت أحكامنا قاسية في بعض الأحيان.. ولكنني لم ألبث أن شعرت باسم زكريا يتسلّل إلى وجداني وذائقتي الجمالية قصةً بعد أخرى وخاصة في الستينات حتى غدوت من مدمنيه..

زكريا تامر ظاهرة فنية طليعية ممتعة وما تزال.. صحيح أنه لم يعد مدهشاً كما صنع معنا من قبل، غير أن الدهشة ليست معياراً كافياً للحكم على المستوى الفني المتطور لهذا الكاتب المغترب منذ سنين والذي لم تستطع الغربة الطويلة إطلاقاً أن تبدّد نكهته الشامية برهاناً على أصالة يقل مثيلها في زماننا الموسوم بالاغتراب والاستلاب والتبعية.. أهلاً بك يا زكريا في وطنك!..

بحوث ودراسات

ملفّ... ملف... ملف

زكريّا تامِر

الصوت القصصي المتجدِّد

زكريا تامر

وتجربة الكتابات القصيرة جداً

د. نجم عبد الله كاظم

■ القصة القصيرة جداً عند يوسف الشاروني (قصص في دقائق)

-1-

تكمن معرفة أي جنس أو نوع أو شكل أدبي والإحاطة به في الرجوع إلى ما ورد فيه من تعريف وتقريب مفهوم وتنظير أولاً، وفي الإطلاع على نماذج مما ينطوي تحته وتحليلها، خصوصاً إذا كان هذا الجنس أو النوع أو الشكل جديداً، أو كان مما جمع بين أكثر من جنس أو نوع أو شكل أدبي، أو مما جاء وسطاً بين بعضها وبعض آخر أو تفرع منها. والقصة القصيرة جداً هي واحد مما ينطبق عليه هذا. فبداية لا نكاد نجد لهذا المصطلح أو التعبير تعريفاً أو مفهوماً واضحاً أو صريحاً في مصادر المصطلحات والأجناس أو الأنواع الأدبية والنقد الأدبي الإنكليزية منها والعربية. ولهذا يكون من الطبيعي أن نتّجه إلى الأقرب إلى هذا المصطلح مما يمكن أن نجده أو نجد ما يقترب منه أو يشير إليه أو يرتبط به بوشائج من تعبيرات ومصطلحات ومفاهيم أخرى، ونعني مفهومي (القصة) و(القصة القصيرة)، يقول جوزيف شبلي، في معجمه القيّم (معجم المصطلحات الأدبية العالمية)، في تعريف (القصة): "هي عادة عرض لصراع، بين قوتين في حالة نزاع، وغاية"(1)، وبأخذ هذا المدلول، بنظر الاعتبار تكون "القصة القصيرة قصة تتسّم بالقصر مما يعني اختلافها عن الرواية في البُعد الذي أسماه أرسطو (بالحجم)"(2)- وهو، نعني (الحجم) كما أسماه أرسطو، فرق يستتبع فروقاً وسمات وجوانب اختلاف أخرى بالطبع.

ولا نبتعد، في أدبيات النقد في مختلف الآداب ومنها العربية، عن هذا المفهوم. وإذا كان هذا هو مفهوم القصة القصيرة من خلال سماتها الأساسية، فإن الـ (جداً) المضافة إليها في (القصة القصيرة جداً) إنما هي شكلية إلى حدّ كبير، وفي معناها تعني زيادة في القِصَر، ولا تضيف إليها ما يجعل منها نوعاً مستقلاً. ومن الإشارات والمعالجات القليلة التي تقودنا إلى هذا وإلى تحديد أكثر وضوحاً لمدلولها ما نجده في النقد الأمريكي والتجربة الإبداعية الأمريكية الذي لا يبعدنا عمّا نحن فيه، وهو ما يبدو أن يوسف الشاروني مثلاً في الأدب العربي قد كان واعياً إياه، وهو يطلق تعبير (قصص في دقائق) على بعض كتاباته(3)، وبما يعني أنها تُقرأ

في فترة قصيرة جداً؛ وهو الهدف الذي عبّر عنه الناقد الأمريكي وايت بالقول بأنه يريد ببعض ما كان يكتبه قصصاً تُقرأ أثناء انتظار سيارة الأجرة(4).

ويتضح من الرجوع إلى تطور القصة مصطلحاً ومفهوماً ومنجزاً إبداعياً أنْ قد كان هناك دوماً ما يمكن أن يُسمي، بحقّ أحياناً وبتجاوز نسبي أحياناً أخرى، قصصاً قصيرة؛ لكن شيئاً من هذا لا يعزز ما يسمى بـ(قصص قصيرة جداً) إلاّ بصورة ضيّقة لا تمنحها حدوداً تستغل بها، وغالباً ما كان ذلك هامشياً فقط، ومن خلال سمة أو اثنتين –بالتحديد القِصرَ والتكثيف– هما في حقيقتهما ودلالاتهما من سمات (القصة القصيرة) أصلاً– فهذا ابرامس يقول: "يجب أن نتذكر أن الاسم [القصة القصيرة] يغطّي تنوّعاً كبيراً من القصص النثري وعبر امتداد يبدأ بالقصة القصيرة جداً[أو القصيرة القصيرة]، والتي هي عبارة عن حكاية أو نادرة محكمة إلى حدّ ما مكونة ربما من (500) كلمة، وينتهي بأشكال طويلة معقدة، مثل (دورة اللولب) لهنري جيمس، و(قلب الظلام) لكونراد... والتي يشار إلى منزلتها الوسطى طولاً بين تكثيف القصة القصيرة وسعة الرواية باسم (الرواية القصيرة)."(5). وإذا كانت هذه المفاهيم قد اعتمدت غالبيتها، إلى جانب الطول أو الحجم، عناصر أخرى تتوفر لهذا النوع أو ذاك كالقصة القصيرة والرواية، فإن شيئاً من هذا لا ترد له إشارات واضحة عما يسمّى بـ (القصة القصيرة جداً).. ونشير هنا إلى أن كتابات ناتالي ساروت التي يتكئ عليها كتاب القصة القصيرة غالباً لا تنطوي تحت أي من التعريفات والمفاهيم مثل ترنتول وايت تتراوح في أقصر نماذجها بين (500) و(1500) كلمة، "وانسبها للنشر أن تكون في ألف ومئتي كلمة)(6)، مما يعنى أن جل ما يُكتب عندنا على أنه قصص اعتيادية هو –طولاً على الأقل– مما عناه الناقد وايت وبعض النقاد الغربيين بـ (القصة القصيرة جداً) والتي ترجمها البعض إلى (الأقصوصة)، وهذا يضعنا في النتيجة في حيرة أمام النماذج الكثيرة التي تقلُ أطوالها عن ذلك بكثير لتصل الواحدة منها أحياناً إلى بضع عشرات من الكلمات، والتي تنشرها الصحف بشكل خاص. وإذا كان بعض هذه النماذج قد حاكى كتابات ساروت، فإننا يجب أن نثبت هنا أن كتابات ساروت هذه، التي كانت قد ظهرت في سنة 1938 في كتاب تُرجم إلى العربية ونشر في سنة 1971 بعنوان (انفعالات) لم تتخذ لها هوية دقيقة وواضحة، ويبدو أن العنوان الثانوي (قصص قصيرة جداً) قد أضافه إلى العنوان مترجمها الذي لم يكن أمامه، مع هذا، إلا أن يقول: "أمّا (الانفعالات) فيمكن إدراجها تحت بعض أنواع الخلق الأدبي المعروفة كالقصة والشعر الحر"(7). وعلى أية حال، أن مراجعة لنماذج من هذه المجموعة تكشف لنا عن أنها عبارة عن صور ومواقف قد تبدو أحياناً مقتطعة عن مجرى حياة مجموعة بشرية غالباً، ليس لها بدايات، بل أنك تحسّ وأنت تقرأ أول كلمة أو جملة في (القصة) أنك قد بدأتها قبل ذلك. وإذ لا تمتلك الواحدة منها بداية، فإنّها لا تنتهي عادة أيضاً مع آخر كلمة تقرأها فيها، كما لا يمكن لك أن تقدر لها نهاية، ولربما يرجع ذلك إلى كونها صوراً ومواقف –كما قلنا– وليست أحداثاً أو خطوطاً حديثة، بمعنى أنها تفتقد الصراع والأزمة وبالتالي الحبكة والتطور الدرامي، لتنفصل بذلك عن (القصة) بمفهومها الإصطلاحي والنقدي. ولا يمكننا بالطبع أن نطبق هذه التوصيفات على كل ما كُتب عالمياً مما اختُلف عن تسميته وتوصيفه من الكتابات القصيرة التي ترتبط بوشائح، قد تقوى وقد تضعف، بفن القصة. وأمام تواضع هذه الموجة من الكتابات انتشاراً، ومع عدم استقرارها حول مصطلح واضح ومسلّم به، فإنها قد طالت الأدب العربي حين انجرّ بعض كتّابه إلى التجريب فيها ملتقين مع بعض نماذجها أحياناً ومنفصلين عنها في أحيان أخرى، مع ما يشبه الاتفاق بين أغلبهم على تسميتها (بالقصص القصيرة جداً)، ولعل أبرزهم: زكريا تامر

ويوسف الشاروني ووليد إخلاصي وعلي خيون ومحمد المخزنجي وفؤاد حجازي، وغيرهم كثيرون، بل ربما أمكن القول إنه قلّ من كتّاب القصة من لم يكتب قصصاً قصيرة جداً كهذه ويجب أن نشير هنا إلى

أن الكثير من النماذج التي كتبها هؤلاء الكُتّاب وغيرهم يشتمل على سمات تشترك فيها مع (قصص) ساروت وتجارب قصصية أخرى وأشكال غير قصصية، شعرية مثلاً، وربما صحفية تأتي استجابة لمتطلبات الصحافة.

في ضوء هذا، وفي ضوء اضطراب التجربة وتشتّت التجريب فيها وقصور المصطلح المفترض عن أن يضوي تحته كل الأعمال المعنية بدون مأخذ وتحفظات، لم يكتب أي من هؤلاء القصاصين العرب البارزين تميّزاً مطلقاً. بعبارة أخرى يمكن أن نقول، وبسبب هذا، أن هناك قصصاً متميّزة أكثر من وجود قصاصين متميزين. ولذا، ومع مهارة زكريا تامر الفنية ووعيه الفكري وتجربته الحرفية الغنية، لا تكاد تجد ضمن العديد من قصار قصصه ما هو متميز في جودته وفنيته وفي امتلاكه لمقومات القصة إلاّ عدداً محدوداً، كما يبدو ذلك واضحاً مثلاً في مجموعته (النمور في اليوم العاشر) الصادرة في طبعتها الأولى في سنة 1978، إذ برزت منها ممتلكة مقومات القصة عموماً ومقومات هذا الشكل بصورة خاصة، ثلاث قصص أو أربع فقط. ولكن لأهمية الكاتب فنّاً وفكراً وتجربة، كما قلنا، ولتميز هذه القصص الثلاث والأربع بالذات تميّزاً يضعها أو يضع بعضها بين أبرز ما جاءت به أقلام القصاصين العرب في هذا الميدان ويجعلها صالحة لأن تكون نماذج تحليل وتفحّص واستدلال على هذا الشكل من الكتابة وتوصيفها، يكون من المفيد نقدياً التعرض لهذه النماذج(*).

-2-

إن من أكثر الموضوعات أو الميادين إغراءً لزكريا تامر هو الموضوع أو الميدان السياسي الذي يخوض الكاتب فيه بامتلاك تام لكل مفرداته منقولة إلى خطاب إبداعي يعبّر من خلاله بوعي ودراية غير عادية عن أحلام، هي كثيراً ما تكون أحلام (الصغار)، أو الصغار شكلياً وظاهرياً، أي عامة الناس، أو لنقل من يمثلون الفرد العربي البسيط الذي يشكل غالباً الأرضية التي ينطلق منها الكاتب، في مواجهة قوى الشّر المتمثلة تراجيدياً في الحياة وعلى أرض الواقع بالسلطات والحكام. وإذا لم يكن زكريا تامر مُضطراً إلى تقديم التسمية أو إلى التعتيم، فإن التعتيم الاختياري أو غير الاختياري الذي يلجأ إليه -بشكل رموز مثلاً- لا يسلب شيئاً من القصة، لا فنّاً ولا موضوعاً ولا غاية ولا إيصالاً، لأنها أشمل في دلالاتها، فتكون القصة لديه في مجراها وفي ضرباتها لاسعةً، ويستدل متلقّيها، من خلال الكثير من نقاط دلالاتها ورموزها وإشاراتها ولسعاتها على أهدافها التي هي عادة نماذج إنسانية -الملوك والسلاطين ورموز القمع- أو أفكار القمع والدكتاتورية وسلب الحريات. ويبدو أن هذا كله لهو أكثر ملاءمة للشكل، القصير جداً من الكتابة، فجاءت نماذج تامر من القصص القصيرة جداً، والتي اتخذناها مادة للتناول التطبيقي هنا، ذات طرافة في محتواها الظاهري ولسع في ضرباتها ونهاياتها، وقوة إيصال في خطابها. فمن خلال ذلك كله تكون عملية الإيصال التي يبغيها زكريا تامر أيسر تحقيقاً حتى في تلك النماذج التي تبدو غامضة بهذا القدر أو ذاك، وهو ما يتلاءم مع طبيعة موضوعات قصصه التي تنطلق من الميدان الذي يفضل الخوض فيه، نعني عالم السياسة، خصوصاً حين يواجه هذا العالم بالنقد الحاد، كما تجسّد مثلاً في (الأسرى) و(الذي أحرق السفن) أو حين يتعرض لسوداويته كالواقع وهو يريد الجانب المشرق الذي يتضمّن الأمل في أن يشعّ يوماً كما في قصة (الصغار يضحكون)

■ *القصة القصيرة جداً هي عبارة عن حكاية أو نادرة محكمة إلى حد ما مكونة ربما من 500 كلمة.*

التي ندرج نصّها في نهاية هذه الدراسة، إذ نجدها واحداً من أكثر النماذج تمثيلاً لقصص الكاتب القصيرة جداً. وتعلّقها بهذا فإن زكريا تامر، حتى حين يتعرض إلى الجانب المظلم أو

القائم من دون تلميح أو إشارة صريحة إلى الجانب المشرق من العالم أو الواقع من حوله فإنه يتعرض له بما يوصل للمتلقي ضمنياً إدانة له، خاصة حين يكون ذلك عن سيادة الدكتاتورية والقمع وفقدان الديمقراطية والحرية.. إذ "في أدب زكريا تامر يتوقد دائماً بحث دائب عن الحرية: تلك الحرية التي ترهقها وتزهقها هراوات الشرطة وبذرة الخوف الكامنة في نفوس البشر الضعفاء الذين يسقطون سقطات تراجيدية واحداً تلو الآخر"(8). وإذ يصح هذا على الكثير من قصصه، فإنه ليبدو، مرة أخرى، أكثر ملاءمة للقصص القصيرة جداً من خلال ما توصله من لمحاتها وضرباتها التي تتركك مع تداعي أفكارك واستنتاجاتك وربما حتى بناء أفكار على ذلك كما تفعل مثلاً (الأسرى) و(وسام للمنقذ) و(أولو الأمر)، وأيضاً (الصغار يضحكون)، مع أن الأخيرة هي أكثر تصريحاً من الأخريات، خصوصاً أمام الضربات التي تترك لك-كما قلنا- وإزاء اختفاء التصريح بشيء واضح، تحقيق الفهم والتأويل وتبنّي الرؤى. وفي كل الأحوال لا يصل أمر القصص القصيرة جداً، في ذلك، الغموض الذي هو واحدة من سمات أدب زكريا تامر، إلاّ بشكل جزئي، ولكنه مهم ويُضفي على هذه القصص غنىً إضافياً وقدرة على الإثارة والإنارة والإمتاع. أما لماذا كان هذا الغموض في عموم قصص الكاتب؟ فإن الكاتب يجيب على ذلك بنفسه إذ يقول:

قبل كل شيء فلنحدد مسلّمة صغيرة هامة هي أن الغموض هو أحد مقومات العمل الإبداعي الجيدة... وبالطبع قد تكون وراء الغموض دوافع متعددة تتراوح بين إغناء العمل الواحد بعدة مستويات تفسيرية أو بين تمرير بعض الأفكار السياسية... هناك (تابو) ثلاثي يحيط بكل جوانب حياتنا، بما فيها الأدب، ويتمثل في محظورات الدين والجنس والسياسة. رغم ذلك فهذه المحظورات ظلّت محور اهتمام القصة والأدب لأنها محور الحياة. هذا التناقض، إضافة لنزعة التسيس العامة الشائعة، أصبحت تؤدي شعورياً أو لا شعورياً إلى تغليف الأمور وتمويهها.. [و] بشكل عام، اعتقد أنه إذا كان القناع سميكاً إلى حدّ يمنع وصول الفكرة الجريئة إلى القارئ المتوسط، فمن الأفضل ألاّ يكتب العمل. أمّا إذا كان القناع رمزياً، فنياً، يعمّق أبعاد رؤيا، فهذا من دواعي تفوّق العمل"(9)

ونرى، بخلاف ما قد يراه البعض، أن قناعاً سميكاً كالذي يشير إليه زكريا تامر هنا لم يغلّف أيّاً من أعماله، بل ولربما أبحثُ لنفسي القول أن (أقنعته) و(رموزه)- ولنقل (غموضه)- هي كلها دون حتى اقترابها من ذلك.. هي تكتفي بأن تكون حافزاً لتحريك القارئ وإثارة تفكيره، لتتركه القصة بعد ذلك وقد زرعت في ذهنه شيئاً لا ينتهي مع نهايتها، وبل وربما تمتد إلى ما بعد ذلك زمنياً وإلى الواقع من حوله مكانياً، واعتقد أن واحدة من غايات تامر (الرئيسة هي هذه، وهي ما نراها في إطارها العام من مقوّمات القصة القصيرة جداً. ولذا فإن الكاتب حين ألحّ أحياناً في كتابة نماذج شديدة القصر قد أفرغها من هذا المقوّم وإخراج هذه النماذج بذلك من أن تكون قصصاً حقيقة، بل وأفرغ أشباه القصص هذه من أبعاد خطابها الإبداعي الفنية ومن رسالتها التي نظن أن الكاتب يريدها أن تصل القارئ، ونظن أن القاص كان يمكن له أن يحقق ذلك كله لو أنه مدّها طولاً وشكلاً ليتمكن بذلك من أن يضمنها ما تفتقده، ولكنه لم يفعل ذلك فجاء بعضها أقرب إلى الخواطر مثل (البطل) و(الحب) و(الجريمة)، أو الطرف مثل (الثأر) و(رجال)، أو الأفكار غير النامية مثل (الجنة) و(خطبة)...

ونحن هنا لا ننكر القِصَر سمة من سمات (القصة القصيرة جداً)، خصوصاً بعد أن ثبتنا في مقدمة دراستنا هذه السمة لهذا الشكل القصصي، ولكن القصر يجب أن يعني أيضاً التكثيف الشديد وليس الاقتطاع واجتزاء الأفكار والمواقف التي لا تتيح لها الكلمات أو الأسطر القليلة أن تقدم لقارئها شيئاً. ومن هنا كان أن وجدنا هذه النماذج غير الناضجة وغير المكتملة فنياً، تفتقد سمة أخرى من سمات القصة القصيرة جداً مما استطاع تامر أن يتوفر عليها في نماذج أخرى، تلك هي (الضربة) التي تنتهي بها القصة وتؤدي إلى تحريك ذهن القارئ وإثارة تفكيره -كما قلنا- من جهة، وإلى مدّ القصة فكرةً ومحتوى ورسالة وعبر شفرات هذه الضربة إلى ما بعد نهايتها اللفظية من جهة ثانية. وأمام هذه المآخذ نقول، ونحن نختم دراستنا، أن زكريا تامر قد قدم ضمن ميدان القصة القصيرة جداً نماذج ستبقى ضمن الأفضل والأكثر تميّزاً مما ذكرنا بعضاً منها سابقاً مثل (الذي أحرق السفن) و(المجنون) و(لا) و(الأسرى) وقصة (الصغار الذين يضحكون) التي اتخذناها نموذجاً نصّياً على هذه القصص، إذ إضافة إلى أنها تمتلك ما تمتلكه القصص الجيدة الأخرى من قدرة على الإيصال ومن تأثير المفردة والفكرة من إيماءات يريدها الكاتب ولا يصرّح بها، تتميّز عنها أيضاً في كونها تُبنى حول حدث له بداية وامتداد، مع تواضع طول هذا الامتداد طبعاً- ونهاية، وفي حملها لما هو أبعد من حدودها اللفظية. وإذا لم تكن هذه القصة بالذات (حالة) كما هو شأن بعض النماذج المتميّزة الأخرى مما يذكرنا بانفعالات ناتالي ساروت، فإنها تنطلق من (حالة) تُوحي بها القصة، وليست صريحة؛ وقراءة هذا النموذج في أدناه تمكننا من تحسس ذلك بيسر، كما تفعل بالنسبة لعموم المقومات الأساسية للقصة القصيرة جداً التي استطاع زكريا تامر أن يجعلها أسس معمار المتميّز من قصصه.

-3-

نموذج: الصغار يضحكون: زكريا تامر

"شاهد الملك يوماً عدداً من الأولاد يلعبون في أحد الحقول ويضحكون ويمرحون، فسألهم: "لماذا تضحكون". قال أحد الأولاد: "أنا أضحك لأن السماء زرقاء"، وقال ولد ثان: "وأنا أضحك لأن الأشجار خضراء"، وقال ولد ثالث" وأنا أضحك لأن العصافير تطير".

فنظر الملك إلى السماء والعصافير والأشجار، فألفاها لا تضحك، فاقتنع بأن ضحكات الأولاد لا هدف لها سوى الهزء بهيبته الملكية، فعاد إلى قصره، وأصدر أمراً بمنع أهل مملكته من الضحك، فأطاع الناس الكبار السن وكفوا عن الضحك، غير أن الأولاد الصغار لم يبالوا بأمر الملك وظلوا يضحكون لأن الأشجار خضراء والسماء زرقاء والعصافير تطير"(10).

***

■ الهوامش:

(*) الفقرة (1) من هذه الدراسة هي خلاصة لجزء من دراسة أعددناها عن (القصة القصيرة جداً).

1- Shipley: Dictionary of World literary Terms 1979, p 312.

2- Abrahams: A Glossary of Literary Terms 1981, p 176.

3- انظر: باسم عبد الحميد حمودي: القصة العراقية القصيرة جداً، الأقلام، ع 10 + 11، ص271.

4- انظر: فن كتابة الأقصوصة، ترجمة كاظم سعد الدين، 1978، ص5-13.

■ *النمور ... اليوم العاشر ... بضعة ... فقط ... مقومات ... عموماً.*

5- *Abrahams, p 177.*
6- *فن كتابة الأقصوصة، ص 7.*
7- *ناتالي ساروت: انفعالات، ترجمة وتقديم فتحي العشري، 1971، ص12.*
8- *رياض عصمت: الصوت والصدى، 1979، ص71.*
9- *الصوت والصدى، ص79.*
10- *زكريا تامر: النمور في اليوم العاشر، 1978، ص15.*

❑❑❑

ســاحر دمشـقي

وجعبة كلمات

سلمان حرفوش

زكريا تـامر إبداع سوري، دفعتُـه المميزة: "دمشـق". أمـا "سـوريته" فبرهانـها السـاطع ذلـك التنـوع الكبيـر، مضافاً إليه قدرتـه علـى الابتكار والتجديد. و"دمشقيته"؟! حسناً، ها هـي بين يديك علـى امتداد جميـع أعمالـه القصصية المكان والسكان، مع تلك النكتة الساخرة المتأرجحة دائماً بين ابتسامة الحس السليم المصدوم وبين انقباضـة القلـب المتوجـع. والرجل، لحسن حظ الإبداع، لـم يلبس لبوس الأكاديميين، فكانـت الحياة المعجونـة بالدم والدمع والعرق "جامعتـه" الأولـى والأخيرة، ويالها من جامعة فذّة، أين منها كبريات المعاهد الأكاديميـة العليا في العالم قاطبة. لكن الرجل عشق الكلمات، وكانت بوابتـه العريضـة إليها، حسب كل الشواهد النصّية فـي قصصـه العديـدة: "ألـف ليلـة وليلـة"، والنصـوص الدينيـة والتراثيـة، "ونـوادر جحـا"، و"الفاشـوش فـي حكـم قراقوش.

من تلك "الخلطة" المتعددة العناصر قرر أن يصوغ نموذجه الخاص، ولم ينس أن يضيف إليها، زيادة في الغنى والتنوع، وزيادة الخير خير!– القاموس الإعلامي العربي الفريد من نوعه في باب المضحك المبكي. وتعال عزيزي القارئ، بادئ ذي بدء، نقرأ سوياً بعض اللقطات الخاطفة، مأخوذة هذه المرة من قصص زكريا تامر الصادرة عن دار الآداب عام 1978 تحت عنوان: "النمور في اليوم العاشر". واللقطة الأولى من قصة "الأعداء" الموزعة في /26/ لقطة. رقم اللقطة التي اخترناها تحية لقاء /20/ وعنوانها: الشموس والأقمار – !!– وهي حشد من الأمثال الشعبية المتداولة والتي تعبر عن واقع الحال:

"الجبان الحي خير من الشجاع الميت، فقبّل اليد القوية وادع في السر أن تكسر، وإذا أردت مطلباً من كلب فقل له: مولاي الكلب.

كن أول من يطيع وآخر من يعصي، فلا رأي لمن لا يطاع، وإذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب، والقناعة كنز لا يفنى، والحسود لا يسود، فاستقم كما أمرت وأطع أولي الأمر، وكل من سار على الدرب وصل."

■ الجبان
خير من الش
الميت فقبل
القوية وادع
السر أن تكس

أم يريد القارئ أن يضحك بوضوح أكبر؟! هذه إذن من القصة نفسها اللقطة /15/ وعنوانها: "الحب":

"فتش كما تشاء يا سيدي الشرطي، فامرأتي ليست مطبعة تطبع المنشورات السياسية الهدامة، وضحكتها ليست مؤامرة استعمارية، ولا يمكن أن تفسر على أنها نقد مباشر لنظام الحكم خاصة وأني قبل أن أحبها، سألتها عن رأيها بنظام الحكم السائد حالياً في البلاد، فأجابت فوراً بأنها تحبه حباً جماً، وعندئذ فقط سمحت لقلبي بأن يعشق تلك المواطنة الواعية.

ولما قبلتها لأول مرة ارتعشنا معاً مبتهجين وكأننا كنا نصفق ونهتف في مسيرة مؤيدة لكفاح الشعوب.

فهل تريد يا سيدي الشرطي إخلاصاً للوطن أكبر من إخلاصنا؟!"

لعل القارئ يريد الآن تلمّس آثار المرارة!؟ فهذه لقطة "النهاية" ورقمها /26/:

أغمد رجل نصل مديته حتى المقبض في التراب بحركة متشفية ثم ألصق أذنيه بالأرض، وهتف بدهشة:

"الأرض تبكي".

ثم ألصق أذنه بالأرض ثانية، وصاح بصوت مثقل بالفرح: "لقد ماتت".

وحين ألصق أذنه بالأرض مرة ثالثة، لم يسمع سوى أحذية الجنود تصك الأرض برتابة.

ولابد لنا في هذه الجولة بين لقطات قصة "الأعداء" التي تفتتح: "النمور في اليوم العاشر"، من وقفة عند اللقطة الثامنة وعنوانها "خطبة":

"... والله ما كان سكوتنا على الأعداء عن ضعف إنما كان إباء وشمماً وترفعاً وثقة بالنفس.

قالوا: نريد بترولكم. قلنا: خذوا بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائي. قالوا: أعلنوا حرباً شعواء على الأفكار المستوردة.

فقلنا: نحن أهل الكر والفر، ونصبنا المشانق وشيدنا السجون.

أرادوا الاستيلاء على مدينة، فأعطيناهم مدناً ومدناً كي نبرهن على أننا لا نبالي بهم، فإذا كانوا يملكون الطائرات والقنابل، فنحن نملك الخلق القويم والمبادئ السماوية، وشتان بين ما يملكون وما نملك، فنحن الأقوياء لأننا مسلحون بالروح والحق لا بالمادة الزائلة والباطل الزهوق..."

ونختتم استشهاداتنا باللقطة /19/ وهي بعنوان "أصفاد الموتى":

يُروى أن رجلاً عشق امرأة، ولكنها أبت الزواج منه، فقال لها متسائلاً بدهشة: "كيف ترفضين الزواج مني مع أنك تقولين لي دائماً بأنك تحبينني؟"

قالت المرأة: "أنا أحبك ولكنك من أسرة لا تدفن الموتى من أجدادها، فكيف تريد مني أن أحيا معك في بيت غرفه مليئة بالجثث؟"

ففكر الرجل هنيهات ثم قال: "أنت محقة فالموتى لهم المقابر لا منازل الأحياء".

وبادر إلى حفر حفرة عميقة كي يدفن فيها جثث أجداده، غير أن أشباح الأجداد والأعداء أو ثقته بالأصفاد دفنته في الحفرة التي سبق أن حفرها.

لم تبك المرأة، إنما شحذت سيف رجلها، وانتظرت عودته دونما يأس كي يحارب الأجداد والأعداء.

لقد ظلمنا أنفسنا وظلمنا الكاتب بتقطيع أوصال قصة "الأعدء" الجديدة كل الجدة، مبنى ومعنى، لكن ما العمل، ولا سبيل غير هذا السبيل للوصول إلى البراهين النصّية؟ ففي تلك القصة بناء "تكعيبي"، والمكعبات المتداخلة، المتكاملة، المتجاوبة، وحدة معمارية مكتملة الأداء مبنى ومعنى؛ ولم يشأ الكاتب أن يسمى

الأجزاء مكعبات بل وضعها على التسلسل بعناوين متباينة، عن عمد دون شك، لأنه يدرك خصوصية بنائه ذاك، الذي يمكن أن يقرأ فقرات متقطعة مثلما يقرأ كلاً واحداً، لا نشاز ولا تشتت. ونلمح في هذه العينات المختارة ثوابت–أو بعض ثوابت– زكريا تامر التي لابد أن يجدها القارئ في جميع أعماله منذ "الرعد" من مطبوعات اتحاد الكتاب في سوريا عام 1970، حتى "نداء نوح" من مطبوعات دار رياض نجيب الريس عام 1994. وأهم هذه الثوابت:

1– النكهة "الجحاوية" اللطيفة الصافية؛ فالمعروف عن جحا في نوادره العديدة المتناقلة أنه، عن عمد، يلبس عقله بالمقلوب، ويرتكب كل ما يخرج على الحس السليم. فالنكتة قائمة على المفارقة، وبالخروج الكاريكاتوري على المعقول تتحقق المفارقة، وتكون الغاية التعليمية هذه المرة معكوسة الأداء. فالبطل – جحا أو غيره– عندما يتوصل إلى إضحاك المتلقي من موقفه الكاريكاتوري الأحمق يكون قد أنجز غايته وحرّك وعي ذلك المتلقي، دون أي وعظ ثقيل الظل، ودون أدنى حماسة أو انفعال. لكأني بهذا الأسلوب الرشيق، الخفيف الظل، يحقق مبدأ:

وداوني بالتي كانت هي الداء

والداء العضال الذي يَسِمُ حياتنا اليومية هو هذا اللامعقول الذي يجبهك حيثما توجهت، وتلتقطه حاستا السمع والنظر، ويضطر لسانك أحياناً كثيرة إلى القبول به وممارسته. إذن، ماذا لو دفع زكريا تامر أبطاله إلى قلب هذا اللامعقول متشبثين به بكل حماقة جحا– وهي حماقة ذكية، تلميحية وفيها سخرية مريرة، لاذعة؟ فما قولك بهذا "الجحا" الثوري، الذي لم يحب إلا بعد أن اكتشف أن محبوبته "مواطنة واعية"، وأنها "محبة للنظام السياسي السائد"؟ ثم إذا ما قبلها لم يرتعش –لا سمح الله– بأي شعور دنيوي دنيء، بل يهتز نشوة ثورية كأنه في "مسيرة مؤيدة لكفاح الشعوب"! ثم ما رأيك بهذا "الجحا" الضائع بين الثورجية والتمشيخ، وها هو ينبري لخطبة عصماء، مستلهماً كل بلاغة وجزالة اللغة العربية، مقسماً بالله بكل قوة وعنف أن "سكوتنا" عن الأعداء ما كان عن ضعف، وإنما كان "إباءً وشمماً وترفعاً وثقةً بالنفس". وفي جميع الأحوال، "فنحن الأقوياء لأننا مسلحون بالروح والحق لا بالمادة الزائلة والباطل الزهوق..."

■ كن أول يطيع وآخر يعصي، فلا لمن لا يطاع.

وبطبيعة الحال، فإن "جحا" هو الشعب البسيط المنصرف إلى حياته اليومية، وحتى يكون هذا "الجحا" لا بد له من "قراقوش" يتولاه ويرعاه مسؤولاً لا تغفل عينه لحظة واحدة. نعم، جحا وقراقوش طرفان متكاملان لا غنى لأحدهما عن الآخر، تكامل توم وجيري داخل رؤيا والت ديزني للعالم عموماً في أفلامه الكرتونية المعروفة. وهذا القراقوش تراه حاضراً باستمرار لدى زكريا تامر.

فهو ذلك الشرطي الذي يعري– وفق كل الظواهر– زوجة المواطن الثورجي الصالح بحثاً عن.. الممنوعات، فيؤكد جحا القراقوش أن زوجته "ليست مطبعة تطبع المنشورات السياسية الهدّامة"، ويعود جحا مطمئناً قراقوش أن ضحكة تلك الزوجة التعيسة "ليست مؤامرة استعمارية". وقراقوش هو أيضاً ذلك الشيخ الطويل اللحية المندد بفساد الأخلاق، وضلال العباد، والذي يؤكد في اللقطة /22/ تحت عنوان "الرشوة" بلهجة مؤنبة: "لم يهزمنا الأعداء في الحرب إلا لأننا ابتعدنا عن ديننا الحنيف، واعلموا أن تلك الهزيمة عقاب

وإنذار، عقاب لما ارتكبتم من ذنوب، وإنذار بمستقبل حافل بالويلات والكوارث". وبعد أخذ ورد مع أهل الحارة لا يجد هؤلاء سبيلاً غير.. بناء مسجد وتختتم اللقطة: "وجاع أهل الحارة زمناً طويلاً، ولكنهم بنوا مسجداً له مئذنة تشبه رمحاً غاضباً يوشك أن يندفع عبر الفضاء ليثقب طائرات الأعداء".

ودون أدنى شك، فقد تربع الشيخ ذو اللحية البيضاء في المسجد، ليتابع جلساته يومياً مع أهل الحارة!!

وممكن لقراقوش أن يكون أحياناً المحقق يستنطق جحا صغير الحجم، سما في "التحقيق"، اللقطة/23/:

["قال المحقق لطفل في المهد: "إياك والكذب. قل كل ما تعرف عن رفاقك".

لم يجب الطفل، فاستاء المحقق، وقال للطفل بلهجة حانقة: "أتجرؤ على رفض الكلام؟"

بكى الطفل، فاستاء المحقق، وأمر باستدعاء رجاله، فأقبلوا حالاً حاملين السياط والليل الميت النجوم"]

ومن بين "تجليات" قراقوش جثث الأجداد الذين يرفضون النزول إلى قبورهم، ويعيشون بإصرار جنباً إلى جنب مع الأحياء، وعندما يحاول العاشق الباحث عن الحب والحياة- عن الحاضر والمستقبل إذن! -طمر تلك الجثث العتيقة تلبية لطلب من أحبها، "يتعاون" الأجداد الميتون و... الأعداء، على طمر العاشق في حفرته نفسها: إنه إذن قراقوش الماضي، يدفن جحا الحاضر والمستقبل، وسنده المتين: العدو! وتبقى تلك المرأة المحبة المنتظرة دون يأس وسيف رجلها في يدها -فلعل انتظارها لا يطول!-

وفي نهاية المطاف، لابد أن يكون قراقوش الملك نفسه، وها هو في اللقطة/21/ يشتبه أن ضحك الأطفال لا غاية له إلا الهزء بهيبته الملكية..." فعاد إلى قصره، وأصدر أمراً بمنع أهل مملكته من الضحك"! ويستكمل قراقوش هيبته و"أحذية الجنود تصك الأرض برتابة" في اللقطة /26/، لقطة النهاية. لكنها أرض ميتة، والمصيبة أن من قتلها كان جحا الذي: "أغمد نصل مديته حتى المقبض في التراب بحركة متشفية..."

2- السمة الثانية الثابتة في عالم زكريا تامر القصصي، ظلال "ألف ليلة وليلة"، المحومة هنا وهناك. لقد حقق كاتبنا مأثرته الأصيلة عندما اشتق نموذجه القصصي مباشرة من هذا التراث الغني:

- بالرموز،

- بتمازج الممكن والمستحيل،

- بتمازج جميع المخلوقات من نبات، وجماد، وحيوان، براً، وبحراً، وجواً، ومن إنس وجان.

- وأخيراً، بلغة السرد السلسلة الميسَّرة، والدخول على القصّ من باب الخرافة الخيالية التي تلتحم بالواقع التحاماً وثيقاً من خلال الجانب التعليمي، والترفيهي، والجمالي، بالإضافة إلى أن ذلك العرض الخرافي ما هو إلا "الواقع" مكبّراً تحت عدسةِ الوعي.. وما عدسة الوعي تلك غير... الكلمة الفنية!!

إن التراث القصصي لدينا مذهل التنوع والأصالة، فأي عجب إذا ما أبدع زكريا تامر آثاره الفريدة استقاءً من ألف ليلة وليلة"، وغيرها من النوادر التراثية، محققاً مزجاً عجيباً، غريباً، جديداً في نوعه، مزج اللامعقول المعاصر والفرويدية -وهو ما سنراه لاحقاً- مع أسلوب القصّ الموروث؟! وأي عجب إذا ما حقق عبد الكريم ناصيف هو الآخر في عالم الرواية السورية مأثرته المستقلة انطلاقاً هذه المرة من سيرة بني هلال، مبدعاً أبطاله "الهلاليين" المعاصرين، ومعطياً نكهة ملحمية منتصرة للصراع الدرامي الحافل في رواياته؟! التراث ثم

التراث إذا ما أحسن توظيف استثماره الحديث، وإذا ما رسمت مساقطه بكل دراية ودقة، هو من أغنى مصادر الإبداع العالمي، إذ لا منفذ إلى البعد الإنساني الشامل إلا المحلية الأصيلة، وتلك إحدى مفارقات الإبداع الأدبي. بهذا الصدد انظر أولاً إلى مطلع اللقطة /19/: يُروى..." ففي هذا الفعل المبني للمجهول يتم الدخول إلى عالم الحكاية، على ذمة الراوي، وهذا الراوي أجيال وأجيال، ويستغني الكاتب بهذا "المدخل" التراثي عن كل حذلقات القصة الحديثة لتحقيق الإيحاء بـ"واقعية" و"مصداقية" ما يقدم للقارئ. إنجازاً لعملية "الإيهام أو التخييل". فما أقصر وما أبلغ طريق "يُروى.." أو "كان في قديم الزمان... أو"كان.." بكل اختصار. وها نحن والمرسل والمتلقي متفقان على ألا يلعبا لعبة "الطميمة": "إنهما وجهاً لوجه، وبكل صراحة، متقابلان على أرض الحكاية لكن... داخل الزمن الغابر، وهل الزمن الغابر في اللاشعور الجمعي إلا الحقبة الذهبية للوعي والكمال، والوعي والكمال غاية القصّ الأولى والأخيرة، مضافاً إليهما المتعة الجمالية وتنشيط الخيال وتوفير التشويق والإمتاع.

وانظر من بعد ذلك المدخل "الاتفاقي" إلى تمازج المعقول باللامعقول- الموت والحياة هذه المرة، أو الماضي والحاضر -من خلال العرض الرمزي- دون أي قسر أو تكلف- حيث جثث الأجداد المكدسة في غرف البيت تعطل على العاشق أمر حبه النابض بالأمل والمستقبل، وعندما يباشر بحفر الحفرة اللازمة لطمر تلك الجثث العتيقة "المغتصبة" لحقه في الحياة، تنهض تلك الأشباح، يداً بيد مع... العدو، وتطمر الحب حاضراً ومستقبلاً، دون أدنى تردد: أليس الوجود صراع بقاء! فمن يلوم جثة الماضي إذا ما قاومت حتى الرمق الأخير، ومن يلوم العدو إذا ما كانت تلك الجثة المتعفنة خير نصير له على تحقيق بقائه وانتصاره هو الآخر؟! تلك هي دون زيادة أو نقصان بعض أجواء "ألف ليلة وليلة" الحافلة بالأشباح والغرابات، لكنها تظل مقبولة لارتباطها الحميم بالرموز التي تعبر عنها، ولكونها أولاً وأخيراً التصوير المجسّد لوطأة المشاعر والأفكار والعواطف الضاغطة: إنها بكل دقة أجواء الحلم الذي تتمثل فيه جميع الأمور "درامياً"، وهي دراما لاشعورية من أغنى ما عرف الإنسان إذ هي قائمة على ما يسمح لنا القارئ بتسميته "الممكن المطلق". هذا الممكن المطلق المحلّق بأدائه الرمزي هو ما يستثمره زكريا تامر إلى حدوده القصوى دون استعارة من أحد، إلا ما كان من عالم "ألف ليلة وليلة" لكن... بعد تمثل وتصفية تلك "الليالي" داخل الموهبة المبدعة، وإعادة التشكيل ضمن مرتسمات اللحظة الحاضرة. وانظر كيف تتم إعادة التشكيل والتمثيل في اللقطة الأخيرة، والبطل "يغتال" الأرض بإغماد نصل مديته في التراب حتى المقبض! وهل ذلك النصل القاتل إلا التفريط بالأرض والتنكر لها؟ وها هو ذلك الضائع بين غصّة الألم وطفرة الفرح اللامبالي يضع أذنه على صدر الضحية، تماماً كما فعل الطبيب الساعي إلى التأكد من الموت، ولكنه يسمع بدلاً من وجيب قلب الأرض النابض أحذية العسكر "تصك" -أو قل تصفع- وجه التراب الميت!!

3- ظلال التراث الديني المفرغ من كل مضمون بعد تحنيطه في اللفظية الجوفاء والطقوسية المنافقة. وانظر، بالإضافة إلى كل الأمثلة السابقة، هذه اللقطة الخاطفة التي تحمل رقم /5/ وأما عنوانها -وياله من عنوان فخم!- فهو "رجال"-!!:

"... الحمد لله الذي خلقنا رجالاً نركض ساعة الخطر إلى أمام كالريح، فننجو ولا نهلك.

والحمد لله الذي لم يخلقنا نساء نقعد في البيوت فتحرقنا قنابل الأعداء وكأننا الجوارب العتيقة.

الحمد لله الذي لا يحمد سواه...".

■ إن نكـ... جحا تهيـ... على سخـ... زكريا حيث يعـ... جحا دائماً ... يلبس عقـ... بالمقلوب.

ولا تقتصر تلك المؤثرات التراثية على "اللغة" شكلاً مجوفاً، باهتاً رغم "طنطنته" الرنانة، بل يطال كل ما يتصل بذلك الموروث. فما أكثر ما يطل عليك في منعطفات قصص زكريا تامر الشيخ الملتحي المعمم؛ والمصلون المستغرقون في صلاتهم وأدعيتهم؛ والنساء المحجبات ذوات الشرف الرفيع فحيناً يراق على جوانبه الدم، وحيناً يسترها الله وتحقن الدماء، إلى كل ما في حياتنا المعاصرة من مخلفات العصر الوسيط العربي الذي يأبى حتى تاريخه إفساح المجال للعصر الحديث، أو قل، على أقل تقدير، لعصري النهضة والتنوير.

4- اللغة الإعلامية المجوفة، وعنوانها الذي تنضوي تحته.. باعتزاز وزهو: "أسمع جعجعة ولا أرى طحناً"! وها هي اللقطة /11/ بعنوان "محو الفقراء":

جاع المواطن سليمان القاسم، فأكل جرائد زاخرة بمقالات تمتدح نظام الحكم، وتعدد محاسنه المتجلية في محو الفقر.

ولما شبع، شكر الله رازق العباد، وآمن إيماناً عميقاً بما قالته الجرائد.

وتدهشنا اللفتة الذكية في "شكر الله رازق العباد"، حيث يتم دمج فراغ الإعلام وتجويفه بفراغ وتجويف اللفظية التراثية، فكأنما الإعلام يتسلل إلى الضمائر، تحديداً من ذلك الموروث المأخوذ بالألفاظ الجوفاء. وها هو زكريا تامر يقلّد لغتنا المنقذة أرفع وسام في لقطته التاسعة "وسام للمنقذ":

ظفرت اللغة العربية بأرفع وسام في الوطن لمساهمتها في تحويل هزيمة حربية إلى نصر، فهي أسمت الحرب انسحاباً، وأسمت الانسحاب صموداً، وأسمت الصمود بطولة، وأسمت البطولة نصراً.

ولقد انتصرنا على الأعداء، وسننتصر أيضاً على طابورهم الخامس الذي يتجاهل وحدة الطاقات القتالية للغة العربية.

5- أسلوب قصص الأطفال مع التأكيد باستمرار على تزوير وتسميم عالم الطفولة. وانظر اللقطة /10/ بعنوان "لماذا؟":

سأل التلميذ معلمه: "ما الفارق بين الحيوان والإنسان؟".

فقال المعلم للتلميذ: "الحيوان لا يتكلم والإنسان يتكلم".

لم يكذب المعلم، ونحن العاملين في الإذاعة والتلفزيون والصحف خير من تكلم.

فإلى خالق السموات والأرض الذي منحنا الألسنة، نقدم الشكر والامتنان، ففوائد الكلام لا تحصى، ويوم حاربنا الأعداء قام كلامنا بدور مشرف، فجابه الأعداء بشجاعة، وأسقط طائراتهم ودمر دباباتهم وأباد جنودهم.

فلماذا حدث ماحدث وحلت بنا الهزيمة مع أن كلامنا جاهد جهاد الأبطال؟

وقد يطيب لنا أن نتوقف قليلاً لنرى كيف ينسج زكريا تامر خيوطه المتعددة في أداء موحّد متناغم. منها أسلوب القصة الطفولية بالإضافة إلى فن قصّ "النوادر"، وهذا مانجده في المطلع مباشرة "سأل التلميذ معلمه" ثم "فقال المعلم للتلميذ". وها الموروث اللفظي المجوف المثقل بالظلال الدينية المنافقة "فإلى خالق السموات والأرض الذي منحنا الألسنة..." وها أخيراً الإعلام المطنطن، وارث التراث اللفظي المجوف،

يتجلى والكلام يقوم "بدور مشرف"، فيسقط الطائرات، ويدمر الدبابات... وتطل علينا النكهة "الجحاوية" من البداية وحتى النهاية حيث تكون القفلة مع جحا وهو يضرب كفاً بكف في حيرة وتعجب:

"فلماذا حدث ماحدث وحلت بنا الهزيمة مع أن كلامنا جاهد جهاد الأبطال؟".

"6- سادساً وأخيراً، عالم اللامعقول والإطلالة الفرويدية الأصيلة على أغوار النفس البشرية، المضطربة بالرموز والاندفاعات اللاشعورية المنبثقة بهذا الشكل أو ذاك داخل ساحة الشعور. وهذا مانجده في لقطة النهاية والنصل القاتل يخترق صدر الأرض فيقتلها -!!-، ألا تبدو تلك اللوحة واحدة من أجمل ماكان يمكن لسلفادور دالي أن يرسم! وقد تكون اللقطة /17/، هي أيضاً، مثالاً موفقاً على هذا اللامعقول حيث شرطي حازم ينادي النهر -لاشك أنه بردى- وإذ يسأل النهر ويعلم أن محدثه شرطي ترتجف مياهه خوفاً، وهذا الشرطي يهدده:

"-... فعليك أن تتعهد خطياً بعدم التدخل في الشؤون السياسية.

-ولكن الوطن وطني.

قال الشرطي بلهجة جافة: -هل تريد أن تسجن؟

فبادر النهر إلى تنفيذ رغبة الشرطي، معلناً الولاء والطاعة لأولي الأمر".

رجوعاً من بعد هذا إلى لقطة "النهاية" لنطل صراحة على التفسير الفرويدي بشكل غير مباشر -بموارية في هذه اللقطة، ودون موارية في أماكن عديدة أخرى-. ترى، فما هي هذه "الأرض" التي يتم اغتيالها بـ "نصل" مدية؟ ألا أن هذا "النصل" سوف يستمر في جميع أعمال زكريا تامر تقريباً، وما أسرعه في "الطعن" أو "حزّ الرقاب" أو "تقطيع اللحم الأنثوي" إلى قطع صغيرة! ومن يستطيع إنكار الرمز "الذكوري" في النصل، والرمز الأنثوي -وتحديداً الأمومي -في الأرض؟! الأم هي الميتة إذن، ومن بعد موت الأم موت جميع القيم حيث لا تعود حياة إلا لحذاء القمع الذي هو صيغة معدّلة -استمراراً وتطويراً- لقمع الأب وبطش السلطة الأبوية في المجتمع الزراعي. هذا الأمر يحتاج إلى وقفة متأنية، فنتركه مؤقتاً لنعود إليه لاحقاً بكل تفاصيله "التامرية" كما وردت في عالمه القصصي.

■ الس... الثانية الثا... في عالم زك... تامر القصص... هي ظلال أل... ليلة وليلة.

خطوة أخرى إلى الأمام:

عصا الكلام السحرية

نمضي قدماً مع عالم تامر القصصي لنتوقف الآن مطولاً أمام كلمته المبدعة. كلا، ليس تامر استثناءً بالمعنى الإجمالي، وإنما هو في هذا المجال شأنه شأن الجميع، إذ الشعار -أو المبدأ الإلزامي- المنقوش على قوس النصر المؤدي إلى جمهورية الآداب "هو تحديداً:

في البدء كانت الكلمة وفي الختام تكون.

فالكلام وظائف متعددة، والوظيفة الأدبية الإبداعية واحدة منها. لكننا نلحظ لدى بعض المبدعين اهتماماً خاصاً بهذه الكلمات التي منها سوف يشيدون صرح إبداعهم، وعشقاً متأصلاً، فكأنها كائنات حية لها حضورها الدافئ الموحي في وجدان المبدع، وهذا مايميّز تامر منذ البداية. فعالمه المسحور: كلمات، ورؤياه: كلمات، ولعبته الأثيرة: كلمات، وعذابه، كما فرحه واشواقه: كلمات. فالرجل ولج إلى عالم المعرفة بالقراءة

الذاتية المتأنية المشوقة، ويدل تنوع أساليبه على تنوع تلك القراءات الغزيرة. وهو منذ اللحظات الأولى يدرك القدرات اللامتناهية للكلام المكتوب، البديل الذاتي المختزل ذهنياً وعاطفياً للعالم الموضوعي. تكتب: "كلب"، فيحضر الكلب أمامك. وتريده أن يطير فتكتب: "حلّق عالياً"، فيحلّق!! ومن يستطيع نسيان سحرة "ألف ليلة وليلة" التي تبدأ بزوج منكود الحظ يمتطي "بغلة زرزورية"، والبغلة –لحسن أو لسوء حظه– ليست سوى.. زوجته التي سحرت برشّ الماء وبكلمات: كوني بغلة! –بالمناسبة كانت الزوجة تستحق تلك العقوبة، ويمكن لأي كان الرجوع إلى القصة ليتأكد من ذلك وليعلم علم اليقين أن الزوج لم يكن ظلوماً وهو"يخيّل" على ظهر زوجته ضارباً في الفلاة الواسعة!– وإذا كانت شهرزاد قد مهّدت لتمرير هذه اللوحة اللامعقولة بمدخل منطقي عن طريق ممارسة السحر –فالسحر بند من بنود المنطق.. الخيالي والخارق– لتحويل تلك الزوجة المتوحشة إلى مطية للزوج المغدور، فإن قصص زكريا تامر لاتمارس السحر، أو ماسواه: إنها بكل بساطة "تسمّي" بالكلمة ماتريده أن يكون.. فيكون، تماماً كماهو الحال في عالم الأطفال. ومن منا لا يراهم.

وهم يتشاتمون أحياناً، فيستمر المتشاتمان دقائق طويلة وهما يتقاذفان من بعد "عوّي" مثلاً: مرددين الواحد بعد الآخر:

–أنت!

–بل أنت!

–لا، أنت وحدك!

–بل أنت وحدك!

وأحياناً، تكون المبارزة بالأرقام.

–مائة مرة!

–ألف مرة!

–مليون مرة!

–ألف مليون!

–ألف ألف ألف ألف مليون...

وهكذا، إلى مالانهاية، فمن يتعب من هذه المماحكة اللفظية تثبت الشتيمة عليه لأن "الكلمة" لصقت به وحوّلته حسب مضمونها!

وانظر مثلاً في قصة "آخر الرايات" من مجموعة "الرعد" الصادرة عن اتحاد الكتاب في سوريا عام 1970:

"... فطلب مني المحققون أن أسكت ثم أمروا بإحضار حلاق. وبعد قليل دلف إلى الغرفة رجل يرتدي ثياباً بيضاء، ويحمل حقيبة سوداء.

لم يتفوه بكلمة إنما وضع الحقيبة على سطح الطاولة ثم فتحها وأخرج منها منشفة بيضاء وربطها حول عنقي ثم أخرج من الحقيبة موس وشحذها على قطعة من الجلد مدهونة بالزيت ثم دنا مني وطلب

التراث
لدينا
التنوع
فأي
ما
آثاره

إلى عدم التحرك أو التنفس، فامتثلت لرغبته، فذبحني بحركة خاطفة وسقط رأسي على الأرض، فتألمت ونهضت واقفاً، فقال لي الحلاق: "نعيماً".

فلم أستطع الرد، وهرولت خارجاً من مخفر الشرطة، واندفعت أركض في الشوارع قاصداً البيت.

وعندما بلغت البيت، صاحت أمي: "أين رأسك؟"

فلم أجب لأني كنت بلا لسان، فأضافت قائلة: "إذن لن تستطيع الذهاب إلى طبيب الأسنان؟"

فاكتأبت للغاية لأني لن أتمكن اليوم من الذهاب إلى طبيب الأسنان لمعالجة سني المنخورة غير أني بعد قليل ابتهجت إذ أدركت أني لم أعد بحاجة للذهاب إلى دكان الحلاق".

تلك هي السطور الأخيرة من قصة "آخر الرايات"، وماهي غير مثال من آلاف الأمثلة التامرية على العبث الإيحائي اللاذع بالكلمات. ولو أردنا "الفهم المنطقي" كما هو متعارف عليه اجتماعياً، قسراً وتلقيناً، لما تعذر علينا الوصول إليه. فنحن في مخفر القمع، والمتداول شعبياً أن القمع "حلاقة"، فمن حلقوا له تيسّر و"انقلع"، مثلما أن المتعارف عليه، بشكل راق هذه المرة، أن ذلك المخفر مكان غسيل الأدمغة، ومن غسلت له رأسه صار بلا رأس!! لكن لننظر إلى ماهو أبعد، إلى الصياغة الأدبية. فالوقوف خطأ وظنّياً بعد سلسلة من المواقف اللامعقولة متهم بمحاولة قتل أحد الأغنياء الذي رفض تزويجه ابنته بسبب فقره وتشرده. وهاهو الموقوف يصرخ منددا بالأغنياء، مؤكداً "قدرته" على الزواج.. حتى دون مال.. فيطلب المحققون منه السكوت، وطبعاً فلن يرضخ بعد أن أخذه الهياج.. إذن، لابد له من "حلاقة" مناسبة على السريع. وهاهو تامر بكلماته الدقيقة المتأنية يرسم لوحة واقعية لحلاق يرتدي الثوب الأبيض ويحمل الحقيبة السوداء. ثم تصور الكلمات على التوالي همّة هذا الحلاق وانضباطه:

-الحقيبة السوداء على الطاولة

-فتح الحقيبة

-إخراج منشفة بيضاء

-ربط المنشفة حول عنق المحلوق له

-إخراج الموس

-شحذ الموس حسب الأصول على قطعة من الجلد الخاص بالشحذ، وهي القطعة التي يعرفها حلاّقو أيام زمان

-ولا تنسى كلمات تامر حتى الزيت على قطعة الجلد تلك،

-من بعد ذلك لابد للمحلوق له أن يهدأ تماماً.

هنا، تتقطع التفاصيل الواقعية انقطاعاً سريالياً مباغتاً: "فذبحني بحركة خاطفة". لكن هذا الظهور السريالي مندمج واقعياً بما سبق من خلال المعنى العميق للذبح في هذا المجال باعتباره اجتثاث رأس المشاغب المقموع، ذلك الرأس الذي هو آفة الآفات باعتباره يضم العين التي توجه نظرة الاتهام والحقد، واللسان الذي يعترض ويحرض، والفم الذي يطالب بأن يأكل.. والأدهى من كل ذلك. ففيه الدماغ الذي يدعي أنه يفكر! هذا، كما يعود الذبح ويندمج في السياق الواقعي من خلال التعاقب المنطقي الدقيق على التوالي:

■ الم... المطلق المـ... بأدائه الر... هو ما يستـ... زكريا إلى حد... القصوى.

-سقوط الرأس على الأرض

-التألم الذي لامهرب منه

-النهوض من ثم، بعد نهاية العملية الناجحة. وتكون القفلة مقنعة وفق تسلسل التفاصيل، فلابد للمحلوق له من "المباركة" بعد انتهاء الحلاقة، وهاهو الحلاق بكل تهذيب ومراعاة للأصول يقول: "نعيماً!".

وتمضي القصة مسرعة نحو خاتمتها وفق الهيكلية نفسها، هيكلية الترابط بـ... "التجاور والتعاقب" وفق تسلسل منطقه داخلي هذه المرة، قائم على تشابك الكلمات فيما بينها، لا بالرجوع إلى نموذج ذهني اصطلاحي أو بدهي، وإنما على تماسك التفاصيل والكلمات المعبرة عنها أولاً بأوّل. فعندما يبارك الحلاق قائلاً: "نعيماً"، من المنطقي انسجاماً مع قطع الرأس وسقوطه على الأرض أن تكون التتمة: "فلم أستطع الرد". وما دامت "الحلاقة" المباركة قد انتهت فما الداعي إلى البقاء في المخفر!؟ إذن: "وهرولت خارجاً من مخفر الشرطة، واندفعت أركض في الشوارع قاصداً البيت". وطبعاً، فهذا المشاغب المقطوع الرأس ضائع أبداً ومحاصر دائماً بين فكي الكماشة: المخفر من جهة، والبيت من جهة أخرى، وليس في البيت من ملجأ سوى الأم، ويالها من أم متواطئة جهدها الأقصى أن تصرخ بتعجب: "أين رأسك". ثم تشعر بالأسف والاضطراب لأن قطع رأس ابنها سوف يعطل عليه معالجة سنّه المنخورة-!!- ترى، فهل كان الأب محقق المخفر أم حلاّقه، أو هو المحقق والحلاق في الوقت نفسه؟ كلّ الاحتمالات واردة، ولكن المهم أن هذا المشاغب قد استقرت أحواله ويمكنه أن ينعم أخيراً بطمأنينة البال، إذ لم يعد هناك أي داع لزيارة الحلاق... لقد حلقوا له، وكان رأسه "آخر الرايات" التي تمّ تمريغها أرضاً!!

نضيف هاهنا على الفور إلى ثوابت زكريا تامر في نموذجه الإبداعي النكهة الشعبية ذات النكتة الحلوة.. رغم مرارتها. وهي نكهة تدعم وتقوي النكهة "الجحاوية" التي سبق عرضها.. وهل إلا عامة الناس من المغلوبين على أمرهم، والمضطرين مع ذلك إلى المضي مع لعبة الوجود والعدم إلى مداها الأخير، من يمكنه ابتكار تلك الدعامة الساخرة، دعابة الحلاقة و"التنعيم" في المخفر؟؟ وما أكثر ماتفيض تلك الروح الشعبية في قصص تامر، طيبة ورقة وحنيناً حيناً، وسخرية لاذعة أو مرحاً حلواً أحياناً أخرى، فالكاتب قادم من الحارات الشعبية، من بيوت الطين، وهناك مستودع القهر و.. التحمّل والنكتة الحلوة -المرّة عبر القرون!

وننتقل، بعد هذه الإضافة، إلى سمات ومزايا ذلك البيان التامري الساحر:

1-فأولها الاختزال والتكثيف إلى أقصى حدود الممكن. فما أقصر جمله، وما أسرع انقضاضها على ماتريد التعبير عنه! وانظر مثلاً: "وبعد قليل دلف إلى الغرفة رجل يرتدي ثياباً بيضاء، ويحمل حقيبة سوداء" إنه الحلاق، بثيابه البيضاء وحقيبته المميزة، وسوى ذلك.. لا يهمّ: طويل أم قصير، سمين أم نحيل، سيّان! ولا يهم سوى أنه سوف "يحلق" للموقوف، إذن "لم يتفوه بكلمة" وهاهي حركاته تتلاحق كرجل آلي مبرمج، والجمل القصيرة المختزلة في هرولة منتظمة دون أي تشتت أو شروح زائدة: إنها سهم موجه بدقة وسرعة خاطفة إلى لبّ الحدث المروي، وهيهات أن يمكن لأحد التلاعب في نظام البناء اللغوي التامري!!

2- ومن سمات تامر اللغوية، تحقيقاً لسرعة وفعالية الأداء المكثف، الاستغناء في أغلب الحالات عن السرد التمهيدي أو الانتقالي أو الختامي. إنها بين يديه، أوقل طوع قلمه، كلمات تقتحم الفعل على أرض الواقع أو الشعور داخل النفس -على السطح أو في الغور العميق- دون أي تلكؤ ودون فذلكات. وإذا كانت:

"افتح ياسمسم" تشق بطن المغارة وتضع الكنوز في متناول علي بابا، فإن كلمة تامر تستحضر أمام القارئ الحركات والعواطف بكل غناها: غموضاً ووضوحاً، ترابطاً وتنافراً، بأسرع مما تفعله "افتح ياسمسم" السحرية... وانظر: فذبحني بحركةٍ خاطفة، وسقط رأسي على الأرض، فتألمت، ونهضت واقفاً..." أربعة أفعال لتصوير متلاحق، ثلاثة منها للواقعة المتدرجة (ذبحني، سقط رأسي، نهضت) وواحد لعرض الإحساس (فتألمت)، وهانحن وقد انتهت الحلاقة، والحلاق يقول: "نعيماً"!

3-ويستكمل تامر في المقام الثالث سحر بيانه اللغوي عندما يوظف كلماته أحياناً لتكون موكباً في الشعر الحافل بالصور، والعواطف الندية. وانظر مثلاً في قصة "حقل البنفسج" من مجموعة "دمشق الحرائق" الصادرة عن اتحاد الكتاب عام 1973 ذلك العاشق الدمشقي، محمد، الذي يبدأ عشقه من السراب، وينتهي في السراب ومطلع القصة:

"عاش محمد أعواماً مديدة في مدينة صغيرة، تقبع بذل عند أقدام جبل شاهق، ترتطم السحب بصخوره الصفراء. وكانت سماء المدينة سوداء لاتملك قمراً وشمساً ونجوماً".

إنها مدينة دمشق -قبل توسعها الهائل- وأما الجبل الشاهق فهو قاسيون. وتأمل كيف يصور تامر المشاعر بتكثيفه، الشاعري هذه المرة، "مدينة [صغيرة] تقبع [بذل] عند أقدام [جبل شاهق]، وراقب من بعد ذلك عمق تلك اللوحة الحزينة التي يرسمها للمدينة: "وكانت سماء المدينة سوداء لاتملك قمراً وشمساً ونجوماً"! ما أشقاها من مدينة، تلك التي لاتكون بصباح أو غروب، ولا تعرف سوى الليل الأعمى، و[سواده] الفاحم المتجاوب مع [اصفرار] صخور الجبل!!! لكن هاهو الحلم يفتح ثغرة في ذلك السواد:

"واستطاع محمد ذات يوم أن يتخيل امرأة تقف محنية الظهر في حقل بنفسج مبلل بالمطر، وتنتحب بانكسار بينما يلتمع فوقها قمر شاحب". وياله من حلم رقيق، ناعم، حميم، جميل ولكنه مع ذلك يحمل حزن المدينة ويبدو من البداية وكأنه يحمل معه نبوءة الفشل والخيبة. وهكذا فعندما يلتقي محمد على أرض الواقع بتلك المرأة، من الطبيعي أن يفشل في مد أي جسر معها.. بكل بساطة، أصبح يطاردها صامتاً وحلمه الأكبر: أن تبتسم له! هذا على الأقل ماطلبه من إبليس الذي استنجد به بعد أن أعيته الوسائل. وبعد هذا الطلب المتواضع، نرى كيف يتفتق الشعر صافياً مع تامر وهو يصور حالة بطله:

"وشعر محمد في تلك اللحظة أنه [ضال في غابات مفعمة بالضباب]. وكان يحس على الدوام أن [في دمه أطفالاً، صرخاتهم مخنوقة]، ولقد انتظر طويلاً أن [تبزغ فوق صحرائه أنثى تهبه الشمس والعطر والنشوة والطمأنينة].. سيتأبط ذراعها ويسيران معاً بخطى متمهلة عبر الشوارع مستنشقين [شذى ليالي الصيف].. وسيتدانى رأساهما [تحت المظلة لحظة ينهمر المطر].. وسيذهبان أحياناً إلى دور السينما ويجلسان في الظلام [متلاصقين كقطتين أليفين]..." ونرى في ذلك الشعر الحنين الجارف إلى "التواصل" مع الآخر بالحب، وإلى "الاتحاد" مع الطبيعة الحميمة كما نرى "الرجوع" إلى الطفل الكامن في الدم وتحرير صرخته المخنوقة لتنطلق على مداها.

■ ثمة عا... اللامعقول والإطلالة الفرويدية الأصيلة أغوار ... البشرية.

4-ولا ينسى تامر في المقام الرابع الأداء الرمزي للغة فيدمجه مع الأداء الشعري في نسيج واحد، وهاهو ينهي قصة "حقل البنفسج" بعد أن فشل إبليس في حل المشكلة واستسلم هو نفسه لأحزانه وهمومه الشخصية واستغرق في نوم عميق:

"وأخذ محمد يتجول في جنبات الغرفة محاذراً أن يحدث أي جلبة. وتخيل فجأة جبل مدينته الشامخ..

محمد سيتسلقه.. سيبلغ [ذروته التي لم تطأها قدم إنسان].. سيستنشق هواء القمة.. وهناك [سيطل من أعلى].. واجتاحت محمد غبطة عارمة، ولكنه تساءل: "ثم ماذا سأفعل؟".

وأدرك أنه لابد له من [ترك قمته] و [الانحدار باحثاً عن شيء ما].

وتهاوى محمد على المقعد بينما كانت مخيلته تستعيد حقل البنفسج وامرأته الجميلة الباكية المحنية الظهر. وتناهى إلى مسمعه صرير فرامل سيارة في الشارع، أعقبته ضجة. فهرع نحو النافذة، فإذا إحدى السيارات قد دهست رجلاً [وحطمت جمجمته] تحت عجلاتها. وبعد هنيهات جاءت سيارة الإسعاف فحملت الجسد المدمى [تاركة عظام الجمجمة المتفتتة للزبال الذي جمعها بمكنسته وألقاها في صندوقه الحديدي] بحركة متعبة غاضبة.

وابتعد محمد عن النافذة وقد ازداد ظهره تقوساً، وظلت ***[سماء المدينة خارج الغرفة سوداء بلا ضوء]"***.

ما أكثر التفاصيل الرمزية في هذه النهاية! وإنها نموذج من بين مئات النماذج على توظيف تامر للكلمة رمزياً. فهناك "ذروة لم تطأها قدم إنسان" ولكن محمداً –أو قل الكاتب بالأحرى– يصمم على بلوغها لأنه يرفض "ذل" المدينة "القابعة" عند "أقدام" الجبل الشاهق. ويحلف أنه سوف "يطل من أعلى" على المدينة جمعاء. لكن.. ماذا بعد القمة؟ لابد من "الانحدار" سعياً وراء هدف. فأي هدف ذاك؟ إنه.. "شيء ما"، فهل ماهو أبلغ من هذه الـ"شيء ما" للدلالة على تفاهة السعي اليومي!؟ وهانحن من بعد ذلك في السفوح الواطئة، عبر شوارع المدينة الذليلة الخانعة، ورأس جديد، من بعد الرأس المقطوع من "آخر الرايات"، يحطم وتترك عظام جمجمته لـ.. "الزبال"!

وكانت بداية القصة مع سماء سوداء، فجاءت النهاية رجع صدى البداية: سماء سوداء بلا ضوء!

عندما تتحول اللغة التامرية إلى الرمز عليك ألا تهمل أدنى كلمة: لأن الكلمات جميعاً –والتفاصيل التي تجلوها تلك الكلمات– تكون مشحونة حتى الأقصى بالرموز والإيحائية الرمزية. كما أنك واجد في تلك الرموز أجمل اللوحات وأعمقها أثراً ورسوخاً في الذاكرة والوجدان. ولينظر القارئ تلك اللوحة التي تقشعر لها الأبدان رغم بساطتها البالغة –ربما البساطة سرّ الرهبة فيها–. إنها اللوحة المرسومة في قصة "السجن العربي" والبطل فيها عبد الله الكبير – أحسن الله خاتمته، كما يقول الكاتب– يروي لأهل حارته بالأسلوب "الجحاوي" بقاءه في التوقيف لمدة ثلاثة أيام، قضاها.. ولا في فيينا أو في سويسرا كما يقولون عندنا. فقد استقبل أولاً بالسمفونية التاسعة لبيتهوفن. والمحقق آية من آيات الكياسة والدماثة والنعومة، وكل مافي الأمر أنهم يريدون معرفة سبب عزوف عبد الله الكبير عن الزواج. فالوطن بحاجة لهمته في هذا المجال. وعندما هدّد بالشكوى لمجلس الأمن عن التدخل في حياته الجنسية، تبلبل المحقق الخجول واصفرّ وجهه اضطراباً، ورجاه قبول اعتذاره.. العملي، وماكان ذلك الاعتذار العملي إلا دعوته بإلحاح أن يقبل الإقامة لديهم لمدة ثلاثة أيام كي يقوموا تجاهه.. بالواجب. وعندما جافاه النوم استحضروا له رقاصة شرقية، ثم "خبيرة" فرنسية، وممثلة عربية لتقديم الإفطار من بعد ذلك و.. و.. وبعد الانتهاء من المدخل "الجحاوي"، ننتقل إلى الرمز، وهاهو عبد الله الكبير يودع أهل حارته الذين راحوا يتراكضون أيهم يسبق

إلى المخفر للفوز بتلك الضيافة الحافلة، ويدخل إلى بيته:

".. وعندما رأتني أمي داخلاً إلى البيت، حملقت إليّ مدهوشة، وقالت لي: لماذا تحمل حذاءك بيدك ولاتلبسه؟

تامر

فلم أجاوب إنما سرت نحو غرفتي [بينما كان الدم يلطخ الأرض إثر كل خطوة أخطوها]. فتبعتني أمي وسألتني عن قدميَّ المتورمتين النازفتين دماً، فقلت لها: الطريق إلى القمة مملوء بالأشواك، والوطن لن يتطور بغير ضحايا.

وقلت لها: إذا أردت أن توقدي ناراً بالحطب الكبار فستخفقين، ولكنك ستنجحين إذا استخدمت صغار الحطب.

فهزت أمي رأسها آسفة، وقالت لها: ماهذا الكلام؟

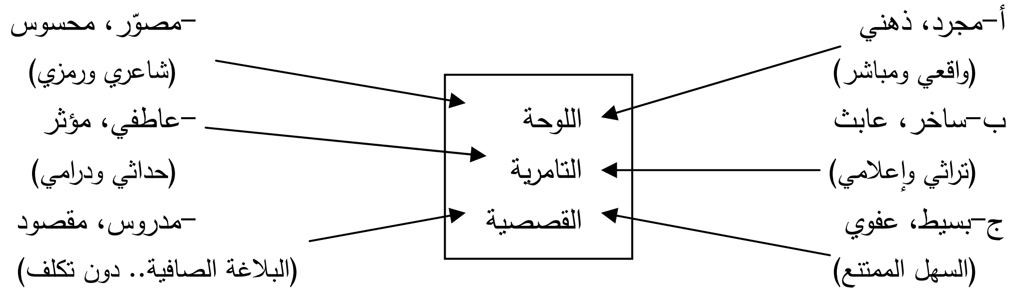
هل جننت؟

فقلت لها: إن الدنيا نذلة، وهي إلى كل نذل تميل.

وقال عبد الله الكبير: فلما غادرت أمي الغرفة، تنهدتُ بارتياح.."

فهل من القراء من يستطيع تخيّل رمز أنصع وأبسط وأقسى من آثار الدم التي تخلفها القدمان المتورمتان النازفتان على أرض الدار النظيفة؟ لقد ضُرب عبد الله الكبير -سترنا الله وإياه!- في المخفر حتى تورم ونزف القدمين، وجاء يطبع دليل القمع دماً أحمر النزف على بلاط البيت أمام ناظري الأم. إنه ثنائي القمع الذي سبق أن رأيناه في "آخر الرايات": البيت والمخفر! وهاهي الأم ذاتها، تستفهم بتجاهل بارد عن القدمين الداميتين!! هي إذن لاتعلم السبب الحقيقي؟ ما أوجع تجاهل المتواطئ! وهاهي توبخ المقموع متهمة إياه بالجنون، فأي عجب أن يشعر الابن بالارتياح بعد مغادرتها للغرفة؟

ً5-بالرجوع إلى خصائص الأسلوب التامري السابق ذكرها، لايمكن إلا أن يساعدنا القارئ فيضيف إليها، استنتاجاً، التنويع الضروري للانتقال من الظلال الشعرية إلى المفاتيح الرمزية، ولتحقيق التكثيف والفعالية باعتماد التعبير المصوّر تارة، والكلمة الذهنية المجردة تارة أخرى. ناهيك عن التلوين استقاءً من مختلف المصادر التراثية والحداثية. ويتحقق هذا التنويع في ثنائيات متقابلة، غير متعارضة رغم بعد الشقة بين كل طرفين، لأنها في النهاية، رغم التباعد، إنما تهدف إلى إنجاز اللوحة الأدبية الموحدة الأداء، شكلاً ومضموناً. ويمكننا تلخيص هذه الثنائيات؛ وقد لمسها القارئ دون شك عبر جميع "البراهين" النصية المختلفة التي أوردناها، على الصورة التالية، وبشكل مجسم نستسمح القارئ على عفويته وبساطته:



والواضح في جميع تقابلات الأسلوب التامري الساحر أن الكاتب، عن سابق تصور وتصميم، لايكتب إلا في لحظة الصدق القصوى مع النفس، لحظة التأثر وحضور "بنات" الإلهام، فهو من أبعد الكتاب عن الإنشاء الأدبي، وبهلوانيات المهارة البلاغية. وتلك لعمري الذروة العليا حين يتمسك الكاتب أولاً وأخيراً ودائماً بالصدق مع المعاناة والموهبة. فالأفكار والعواطف والخيالات -وموكبها الحافل بالكلمات- تحضر حينذاك

طوعاً دون أي قسر أو إكراه، وتتجلى في أسمى آيات الإبداع والجمال. فهل من يعجب إذا كان زكريا تامر قد أراد يوماً أن يصعد إلى "الذروة التي لم تطأها قدم إنسان"؟! وإنه ليأخذ بيد قارئه أيضاً إلى تلك الذروة الشامخة حيث يطلان سوياً على روعة الإبداع الأدبي "من أعلى"، دون أن تكون بها حاجة من بعد ذلك "لترك تلك القمة" بحثاً "عن شيء ما".. فما بعد الإبداع من غاية: إنه حالة النشوة التي يمتزج فيها الوعي الإنساني بالحس الجمالي والشعور الأخلاقي، وصولاً إلى الطمأنينة واليقين، وهذا ماتوفره أعمال تامر القصصية في الزمن العربي الكالح، فهي شعاع رجاء في ليل القمع، واليأس، والشعور المرير بالهزيمة والانسحاق.

تفرّد النموذج الجمالي

ويتفرّد زكريا تامر بنموذجه الجمالي تحقيقاً لأصالته، وهذا التفرّد هو في أساس الإبداع. لنتصور ألف رسام يقلّدون بروجل مثلاً! إنهم جميعاً نموذج واحد: نسخة مكررة عن بروجل دون نقص ولا زيادة! وحتى لانذهب بعيداً، لدينا من حاضرنا القريب أكثر من مقلّد لبدوي الجبل، ولكنهم جميعاً ماتعدّوا نطاق الظلال الباهتة، وبقي النموذج الجمالي المميز يحمل "دمغة" البدوي الفريدة، سيان أعجبت هذا أو نفرّت ذاك، لكنها في جميع الأحوال أبعد ماتكون عن دمغة عمر أبو ريشة، والاثنان في عالم، ونديم محمد في عالم، فإذا ما انضم إلى هذا الرهط نزار قباني نصب راية فرادته هو الآخر، وهكذا إلى مالا نهاية مع الإبداع والمبدعين. وقد حضر إلى جمهورية الآداب ذات يوم رائد نصب راية أصالته، واستقل بإقليم كامل كرّسه للقصة القصيرة، التي جرّب فيها ماشاءت له موهبته المبدعة. فجاء بالأقصوصة –الومضة–، والقصة، والقصة الطويلة، والحكاية، وحتى.. النادرة والطرفة رفعهما عالياً فهما من آيات الأدب القصصي الرفيع!

وقد تأخذنا الدهشة حيال "الابتكار" التامري الحق، ولكننا بعد التأمل المتأني يمكننا تعقب أركان ذلك الابتكار:

–فهو أولاً اللامعقول السوري /والعربي/ الكامن في أعماق مثلث القمع –التابو: السياسة والدين والمرأة،

–وهو ثانياً هيمنة العصر الوسيط دون هوادة من خلال مثلث القمع ذاك،

–وهو ثالثاً، الغوص في أعماق اللاشعور، وتصيّد الخيوط الفرويدية، بالتجربة والمعاناة هذه المرة لا بالتنظير والبحث الأكاديمي،

–وهو رابعاً وأخيراً الربط المتين بين ذلك اللامعقول المثلث المحرمات وبين الإطلالة الفرويدية –بل التامرية الخالصة– على عالم اللاشعور والضائع في الأغوار السحيقة: فالنظّام الأسري ومافيه من قمع ومصادرة، ماهو في مجتمعنا الوسيطي إلا الركيزة الأساسية لقمع ومصادرة محرمات السياسة والدين والمرأة. فالأب والشرطي والمحقق والشيخ والشباب "الزكرتاوية" الذين يغلون غيرة على الشرف الرفيع لنساء وبنات الحارة، هم جميعاً "بدائل" متكاملة داخل وخارج البيت: ضمن إطاري الأسرة –الوحدة الصغرى– والمجتمع– الوحدة الكبرى–! أما الأم المغلوبة على أمرها ومايعتمل في النفس تجاهها من مشاعر وعواطف متناقضة محصّلتها النهائية الخيبة والمرارة، فهي رديف كل النساء، وهي رمز الحب المهزوم داخل دائرة القمع الخانقة.

إن وقوف زكريا تامر باستمرار عند عمق البعد الحضاري والإنساني للمجتمع السوري المتمزق بين كوابح العصر الوسيط التي تشده إلى الوراء، وبين نوازع النهضة والحداثة التي تدفعه للدخول في الحاضر

والتوجه نحو المستقبل، هو الالتزام الأقوى لديه، وهو مايعطي لأعماله تلك النكهة المميزة: إنه في لب المشكلة، وفي قلب المعاناة البعيدة الغور، ولم يحد عن تلك الأغوار لحظة واحدة! وقد رأينا كيف واتاه الإلهام المبدع فعرف كيف يوظف ويشبك المؤثرات التراثية بمعطيات الواقع الراهن، وكيف يستخلص لغته الخاصة، وبقي علينا في إطار هذه الدراسة الأولى الوقوف عند إحدى روائعه القصصية في وقفة تطبيقية لا غنى عنها لمصداقية العرض، وقد اخترنا لهذه الغاية من مجموعة "دمشق الحرائق" قصته الطويلة "البدوي" وكانت قد نشرت سابقاً في مجلة "الآداب" البيروتية، وأثارت في حينها ضجة -في السبعينيات- لأنها تعرضت لمقص الرقيب السوري الذي حذفها من المجلة آنذاك بسبب.. إباحيتها!

والقصة المذكورة طويلة وتقع في /60/ ستين صفحة تقريباً من القطع المتوسط. بطلها يوسف عامل بائس يسكن في قبو. وهو شاب يغلي شهوة و.. كبتاً، وأحلاماً. أما أحلامه فتتوجه إلى ليلى الصبية التي شيّعها في بداية القصة حتى القبر، علماً أنه لايعرفها: لقد شارك في الجنازة على سبيل التسكع! لكن تلك الصبية المطمورة تحت التراب أصبحت محرك كوابيسه في اليقظة والمنام. ثم هاهي أحلامه وأشواقه تدفعه إلى سميرة بنت الجيران التي يعشقها ويعابثها ويشتهي أن يقطف "الياسمين" الندي على جسدها الغض! ثم إن الذكرى ترجعه إلى فطمة، زوجة أخيه، التي أحبها منذ البداية، ولم يستطع إلا أن يمارس الحب معها في غياب الأخ والأب؛ لكن الأم المتيقظة ضبطته متلبساً، وهو في الحقيقة قد غادر البيت.. طرداً، ما المحور الدرامي للقصة إذن؟ إنه هذا التمزق المستمر بين الأقطاب الأنثوية الثلاثة: ليلى (كوابيس)؛ فطمة (ذكريات)؛ سميرة (أشواق ومعابثات وصولاً إلى .. الفراش)، ومن بعد لقاء الحب مع سميرة يكون هرب يوسف أولاً إلى الفندق، ومن بعد ذلك مباشرة يعود "الطريد" إلى بيت الأسرة في الحي الشعبي! فلماذا عنوان القصة "البدوي"؟ آه، يوسف لديه تمثال خشبي لبدوي يمتطي حصاناً، وتختلط تخيلاته أحياناً مع ذلك البدوي "الخشبي" المجنح فوق حصانه!! القصة إذن عادية، باهتة، والحبكة مفتعلة، والحركة الدرامية لعب في لعب!! هذا مايمكن أن يتصوره القارئ غير زكريا تامر. ولكن تامر كما رأينا هو الغواص إلى الأعماق، مثلما هو المحلّق فوق القمم! وهاهي جميع التفاصيل تأخذ كامل أبعادها الشعرية، والرمزية، والإنسانية، في أداء فني محكم التكامل، والتناظر والانسياب، حتى لحظة الختام. فليلى أولاً، ليست غير الأنثى المقهورة، المستحيلة، وهي ميتة داخل القبر وخارجه. فليلى هي سميرة وهي فطمة. أما كوابيسه التي تقوده إلى قبر ليلى فماهي إلا رجع صدى أشواقه المقهورة الموجهة نحو فطمة، حبه الحقيقي. وسميرة؟ إنها استراحته بين الكابوس والشوق المقهور، وهي استراحة تنتهي بخيبة اللقاء في الفراش حيث تتفجر سميرة كبتاً وشبقاً، وفجاجة.. دون أي أثر للياسمين الغض الذي كان مدار حلم يوسف. ولينظر القارئ إلى البيان التامري الساحر كيف يوحد تلك "الأقانيم":

".. وقال يوسف لنفسه: يجب أن أنام لأنهض باكراً وأصل إلى المعمل في الوقت المحدد.

وأرهف سمعه، وكان الطابق الأول صامتاً. أين سميرة؟ لابد أنها نائمة. [وتخيلها مستلقية على سريرها] شعرها متناثر على وسادة بيضاء، وثمة وداعة آسرة مهيمنة على وجهها. [وكانت الميتة في القبر مستلقية أيضاً على ظهرها فوق التراب].. وأغمض عينيه عائداً إلى المقبرة، وانزلق إلى جوف القبر. ستتلقفه العتمة. [فطمة أيضاً مضطجعة على السرير لصق أخيه]".

ثم هاهو الشعر والرمز يتدفقان في زخم متدافع، بالأسلوب المكثف الخاطف، المثقل بالصور دون أي تشتت سردي:

■ الأم ...
الحب المه...
داخل ...
القمع الخانق...

"واستسلم لإغفاءة. الأسماك في البحار. أسماك تبرق ذهبية حمراء عبر الماء والضوء. يئن. ريح الصحراء بعيدة. يوسف أمير قبيلة يملك جواداً وسيفاً وخيمة وجارية تغطي وجهها بحجاب كثيف أسود، يوسف يريد رؤية الوجه. إنها ليست الميتة، ومد يده وحسر الحجاب، ولم يكن وجه سميرة إنما وجه فطمة.." الحجاب هو الكفن إذن، ولابد من تمزيق ذلك الكفن لتكون قيامة الميت من قبره التاريخي السحيق. والبدوي؟ إنه صوت الحرية الصارخ في الأعماق الدفينة، ولكنه صوت مخنوق بالبؤس وهذه من ثوابت زكريا تامر أيضاً: الالتصاق الحميم بالأرض والفقراء. لقد ".. تفاقم حنين البدوي إلى المدن الغريبة حيث الصخب يلقي بأنشودة ظافرة. وكان يوسف يعلم أنه لن يرحل إلى أي مكان، وسيضيع نهاره في معمل خارج المدينة. وسيتلطخ بالسواد والزيت والعرق. وسيلمس الحديد البارد. ويخضع للغضب الكامن في أصوات الآلات. [وستكون] عينا صاحب المعمل سوطين قديمين مبتلين بالدم]. حلم يوسف مرات عديدة أنه ألقى صاحب المعمل وهو حي في بوتقة ضخمة مليئة بالحديد المصهور. وحلم [أنه يذبح فطمة]. وانتشى بتخيله سماع صرخات حيوان يلتقي فجأة بوجه الموت. سأموت في فراشي بشرايين معصم مقطوع. سينثال الدم إلى أسفل ويبوح بأغنية قرمزية. [لن أبصر غراباً يحفر قبراً لغراب آخر صريع]. [سأحمل جثة أخي حتى موتي]. [لن يكون لجثتي قبر].

فإذا رجعنا مباشرة إلى الحلم الأخير، رأيناه يكتمل قبل نهاية القصة أصداء مترددة لهذا المقطع:

".. البدوي يشتغل محني الرأس في معمل. فطمة لاتضحك. أقفر القبر. لستُ صديق القمر والليل. أحبك. فطمة لا تضحك. عيناها يدا متسوّل. يداها تلمسان جبهة يوسف، فيتساقط مطر من ياسمين في دمه، [وينتشله غرباء من بئر عميقة]. [أرسلتُ قميصي إلى أبي الأعمى]".

وهانحن قد مضينا أبعد في تعميق الرمز والإسقاطات، بالإطلالة الفرويدية –التامرية على اللاشعور المعذّب بالشعور بالذنب والحصار، وقد تحوّل هذه المرة نحو الأخ وزوجة الأخ، علماً أن الأب والأم لهما موقعهما المميز في أكثر من موضع على امتداد قصة "البدوي"، وداخل المنظور الأوديبي المعروف. لكن تامر، أضاف "قراءته" الفذّة موظفاً القصص الديني ضمن هذا المنظور: قابيل وهابيل أولاً، ويوسف المرمي في البئر ثانياً، والأب الأعمى الذي لا غنى عن إلقاء قميص البراءة والوعي والحرية على عينيه ليعود بصيراً.. ودون سلطة باطشة!!

من غير زكريا تامر يقدر على مثل هذا الغوص؟ وليس هذا الغوص عرضاً "ذهنياً" بإقحام وفجاجة ومباشرة مزعجة، وإنما هو الأداء الفنّي الآسر على خطّي النموذج الجمالي القصصي: الأفقي والشاقولي. حيث تتعاقب التفاصيل والمقاطع واللقطات، أفقياً، بإيقاع منتظم متناغم، يدعمه انتظام وتناغم التموّجات الشاقولية حدّة وهموداً، وتبايناً مستمراً في الزخم الانفعالي والعاطفي، مع المحافظة، بالإضافة إلى هذين الخطين، ومن خلالهما، على تصاعد الحركة الدرامية المطّردة وصولاً إلى رجوع المطرود، المرمي في بئر القبو، إلى بيت أهله القديم، وهاهو أمام الباب الخشبي المهترئ يضغط زر الجرس بأصبع ترتجف: ".. فتعالى فوراً صوت ممطوط متسائل: من؟ فتردد يوسف لحظة لكنه مالبث أن أجاب بثقة: أنا.. افتحوا.

[وكانت الشمس تصعد إلى أعلى فأعلى تاركة الأفق الشرقي لتمتلك المدينة]".

إنها العودة الظافرة في ألق الشمس الساطعة، وليسقط القبر، والليل والقمر من حوله ومن فوقه!! وهي عودة من أدرك أن معركته الحقيقية هي في الداخل، وفي الوحدة الصغرى –الأسرة– أولاً وأخيراً.

فني
بإيقاع
ناغم.

ذلك هو زكريا تامر، وتلك هي قمته الشاهقة التي بلغها. بإبداعه الأصيل. وهي القمة التي لم ينزل عنها قط، وإن كان قد تغرب عن "المدينة القابعة عند أقدام جبل شاهق"، فجاءت مجموعته الأخيرة "نداء نوح" مفعمة بمرارة عميقة.. لكن هذه قصة أخرى، وسوف تكون لنا عودة إليها. نضع إذن نقطة الختام، ونحن نعلم أن دراستنا هذه هي البوابة الأولى لا غير، إلى قمة ذلك الساحر الدمشقي الذي جاء بآيات السحر ولم يكن في جعبته سوى.. كلمات!!

■ بلغ زكريا تامر القمة القصصية الشاهقة ولم ينزل عنها قط.

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

تولستوي ودوستيفسكي في الأدب

دراسة..ممدوح

أبو لوي

قصص

زكريا تامر الجديدة

د.ناديا خوست

مع زكريا تامر تشعر بالتوتر. لأنه ينبش الظواهر والشخصيات. في عمره الأدبي والصحفي المديد مشى ذهاباً وإياباً مع المثقفين والكتاب والسياسيين، الأحياء منهم والأموات. عرف التفاصيل، نقب وغاص واكتشف. لكنه لم يفعل ذلك كباحث ثاقب العينين بارد القلب. بل كعاشق ملتزم بالوطن، بالحرية، وبالفقراء. لذلك خزن أحكاماً حادة، وساخرة، سلاطة قاسية لاقى بها الظواهر والشخصيات. وحناناً رقيقاً خصّ به الأعزاء الذين يلمح فيهم البساطة والصفاء. ولذلك عرف كثيراً من الناس، اصطفى قليلاً من الأصدقاء. ورغم علاقته الحميمة بالمكان كان بينه وبين المكان تناقض ما.

لم يستطع زكريا أن يبقى عند سطوح الظواهر ولو كي يطمئن ويستريح بعض الوقت. فكان يرى في كل شخص يقابل تاريخه ومساره وخفاياه. ولايمكنك إلا أن تتذكر جمله التي توجز الشخصيات، ذاهلاً من صرامته في التعبير، ومن عمقه في فهم الطباع.

■ لم يستطع زكريا أن يبقى عند سطوح الظواهر ولو كي يطمئن ويستريح بعض الوقت.

كان زكريا جامحاً في إدانة الشر والفساد، والضعف والنفاق. ولم يكن يوفر أحداً! لم يكن يشير إلى الجرح، بل كان يضع إصبعه فيه. وربما كانت في إشاراته نبوءة لا نستوعبها، لأنه سبق من حوله في استنتاج نهايات لم تكن بعد مرئية. لهذا نتذكره اليوم ونحن شهود استعراض كبير نرى تراجع كتاب وشعراء من صف الريادة التي لبسوا فيها قمصان الشهداء، إلى الزهو بفتات مكاسب الانحطاط. ونحن نتفرج على احتفال مثقفين بتعميدهم كأبناء شرق أوسط دون هوية عربية. ونسمع صياغات ثقافية تهب صناع المجازر والاحتلال صفة الحضارة والديمقراطية وتضعهم لنا في مكان المعلمين. أمامنا يسقط رواد وكتاب لمح زكريا منذ سنوات طويلة هشاشتهم. لذلك نستطيع أن نضيف التفاصيل التي تسند قصصه. ونقدر اليوم أن سبب حدته أنه لم يكن مشاهداً حيادياً، بل كان مواطناً غيوراً على بلاده. وهاهو يتميز من الكتاب الذين يرتمون في الخرائط الجديدة، بأنه لم يقصر في نقد الواقع العربي والأنظمة العربية، لكنه لم يجعل ذلك مركباً إلى إسرائيل. ولم يجعل إسرائيل هي البديل المستوحى، بل تمنى واقعاً عربياً متيناً وسوياً يواجهها!

كأن العالم انقلب كي نقترب من جو قصص زكريا تامر، ونفهم كوابيسها، مرارتها وسخريتها! ابتعد زكريا عن الأرض العربية أكثر من عشر سنوات. زكريا الذي كنا نظن أنه كياسمين دمشق لايستطيع أن يغترب. فهل كان بالغربة يقصد مطلاً يحيط منه بالوقائع كلها؟ هانحن نتبين في آخر مجموعاته "نداء نوح" أنه لم

يغادر الوطن!

كان زكريا تامر في مجموعاته السابقة ناقداً متفرجاً ساخراً، أو جراحاً. لكنه في هذه المجموعة يرى العرب وسط العالم المضطرب، من مرصد. يحيط بالكارثة مجروحاً، نازف الروح. يقيس الانهيار العميق الذي تسقط فيه مجتمعات وتطوى فيه أوطان. ويرصد التفكك الروحي والأخلاقي في زمن أزمة شاملة، زمن تصاغ فيه الخرائط والبلاد والمجتمعات والبشر بمعايير مدمرة شريرة. لذلك نسمع في مجموعته هديراً هو هدير الانهيار والسقوط. فالفقر في مجموعاته السابقة أصبح جوعاً. والقمع تجاوز ممارسة رجال الشرطة، إلى بنية السلطة.

مع ذلك صوته صوت راوية رزين، أو حكواتي في مقهى شعبي. موضوعاته هي المفاجئة. فهو يستقدم أشخاص التاريخ أو الأسطورة المحصنين في الذاكرة العامة، ويضعهم في مواقف جديدة، كمعاصرين، لينزع عنهم حصانتهم. يقلب الأوضاع المألوفة كأنه ينادي: تغير الواقع، لم يعد كما كان، وليس كما أردناه في الظن! وليس الشر قدراً يسقط من الغيب بل هو صناعة بشرية. تجاوز الناس إبليس في الشر! وهاهو يعذب في المخفر! يحاكم، وشهود المحكمة مجرمون يرمون ذنوبهم عليه: القتل، الغدر، الكذب، خيانة الأخ، خيانة الزوج، مهنة الجلاد، الحسد، العجرفة، الذل والنفاق والفجور والسكر. معرض من الشرور الاجتماعية والأخلاقية والسياسية!

بشخصيات الأسطورة والحكاية والموتى المبعوثين يرسم الكاتب الواقع: يرحل السندباد.. فيرى الناس يتقاتلون على القمامة، وكل شيء يباع حتى الإنسان. الأصيل منبوذ، للدعي الكرسي، وللفاسد الصدارة، ولا صديق.. تسخر حتى الحمير من حالة البشر! يلتقي كامل الكيلاني بأمل دنقل. ويحكي الشاعر الذي مات قبل الأوان للكيلاني عن كتبه التي رميت مهملة، وانصرف عنها المعاصرون إلى أمور أخرى. لايصدق الكيلاني فساد الأطفال حتى يلتقي بهم فيجمع الكتب التي ألفها لهم ويحرقها. يرمي عباس بن فرناس من أعلى صخرة، لأنه أراد التحليق. وفي رواية أخرى حلق فرأى شعوباً تتقاتل ومشانق وسجوناً وجوعاً ولصوصاً وفساداً. رأى "اللصوص مكرمين والشرفاء منبوذين محتقرين، ورأى الخيانات تعامل بوصفها أحداثاً تاريخية، والصفقات التجارية تنجز باسم المبادئ" فانتخب، واصطدم بجبل فمات.

■زكريا جامح في إدانة الشر والفساد والضعف والنفاق ولم يكن يوفر أحداً.

في هذا الواقع لا رومانسية ولا صدق، لا حكايا ولا حب. شهرزاد وشهريار شخصان عاديان، دون غنى أو ملك. شهريار مدمن على المسلسلات التلفزيونية ومباريات كرة القدم. وهو الراوية الذي أمر شهرزاد بالصمت فتسكت "كأي عربي وعربية".

جحا مواطن فقير. يحلم بأن يدفن "واقفاً" ليحقق حلمه في الحياة. اعتقل وقت جهر بالحق. فاضطر إلى التملق. بل أعلن أن التفاحة قد تكون بطيخة. وصاغ وصايا لتلاميذه تعبر عن أخلاق الزمن: أن تقبل الإهانة خير لك من الموت.. اصمت واكذب، تغابى وتملق..

يالهذا الواقع العربي الذي تتداخل فيه الشرور، فترى الخيانات كأنها سياسة وطنية أو تعبير عن رأي حر! ينبذ فيه الشرفاء ويقتل الأحرار! فيه الجوع، فساد الأخلاق، الشهوة، الظلم السياسي، اعتقال الأبرياء، القتل! كيف يعبر الكاتب عن ذلك دون أن يسدد كلمات واضحة مباشرة! فلنتبين أن المباشرة في الأدب نبتة الزمن! "كلنا جياع. بيوتنا لا ترى الشمس ولا تعرف الهواء. أمراضنا كثيرة. أطفالنا دون مدارس. جرائدنا تتجاهل بؤسنا. السجون كثيرة. السارق يكرّم والمسروق يعاقب". يرى السائح تفاصيل الانهيار: حريقاً هلك فيه

آلاف، ورجلاً يقتل زوجته، وبريئين معتقلين، وانهيار بناء، وسيارة جرفت الناس على الرصيف، واغتصاباً تفرج عليه العابرون. صمت وخوف! وفي المخزن العربي عرض كبير.. تباع فيه أميرات وأمراء، أوطان، بحار، أنهار، وزارات، بلاد.. في ذلك المخزن يستعرض البائع وضع المتعلمين ويغري "العاصي" – ويا لاختيار الاسم– بأن يبيع نفسه. لم لا؟ لن يتاح له في حياته المنتجة كلها أن يكسب مايساوي ثمنه! ويبيع العاصي نفسه، ويتبع شاريه منحني الظهر والرأس. لم يتحمل حتى الجمل الصبور هذا الواقع العربي فطار هارباً من تلك البلاد!

ينشئ زكريا تامر، ككاتب عميق النظرة، تجليات الفساد: ينقل شخصيات تاريخية أدبية من مكانها وزمانها إلى مكان وزمن آخر. يجعل أبا نواس قائداً للجيوش. فيؤسس فرقة من الراقصات الجميلات.. ويجند الموتى ويستعمل البيض سلاحاً، يكذب ويظلم ويقتل رجلاً فقيراً. يصعق زكريا القارئ ويجرحه بتلك الصور، ويهز ضميره؟ هاهو عنترة العاشق الشهم، بطل الحب العربي، رجل أعمال متعدد الجنسيات، يزن وقته بالمال، يملك خمسة بنوك، يهرب المخدرات. بدل هيأته، وباع سيفه لتجار التحف، رجل مال يرى الحب حكاية تافهة. فياللمسافة بين قصائد الحب القديمة وبين حوار بين عبلة وعنترة ينتهي بالشتائم! أين عنترة العاشق الشجاع من هذا الرجل الذي يزهو بالتهريب والتجارة ويشغله البيع والشراء! وأين عبلة المظلومة من هذه العبلة التي تصطاف في ماربيا! لكننا أبعد من ذلك. فنحن نتجاوز المنطقة العربية إلى مشروع المال الشامل الذي يشتري جمهورية ويرتب انقلاباً عسكرياً ثم يرتب انتخابات "ديمقراطية". "وتخيل عنترة الكرة الأرضية يحكمها جنرالات يأتمرون بأمره وغمرته بهجة عامرة، فما تخيله سيتحقق، فلكل جنرال ووطن ثمن ما يزيد أو ينقص لاعتبارات تتعلق بالعرض والطلب في السوق الدولية". ألا تحيط هذه النظرة الواسعة بالعالم، وتلتقط جوهر أحداثه الجديدة! ولكن هل للملايين العرب فيه مكان القائد أم مكان المنهوب؟

■ *ربما سبب حدته أنه لم يكن مشاهداً حيادياً بل كان مواطناً غيوراً على بلاده.*

دمر الزمان الإنسان! شطره شطرين، أحدهما حي والآخر ميت. الإنسان راغباً أو مضطراً، ينافق، يغش، يلوث حتى ساعات الحب، يسرق أخاه الفقير، يحلم أحلاماً وحشية. يؤذي المحب محبوبه، والأب ابنه، والرجل امرأته. انطفأت الرومانسية! والإنسان باحث عن قطعة ينهشها حتى من لحم أخيه. يصل الفساد إلى درجة قاسية. يفسد الأطفال، ويشترك الأب مع ابنه في اللهو. ويسرق الرجل صاحبته. ويستجيب حتى الآله لدعاء الشيخ فيحرق الأبرياء ويترك أسوأ رجل وامرأة. يرسم زكريا ذلك بتؤدة، بصوت قاسٍ حكيم، مر، هادئ. كأنه هو نفسه لايصدق مايكشفه.

لكن زكريا الذي يحيط بالفساد الشامل الذي نخر البنية الإنسانية، يدين الظالمين والمظلومين معاً، الفقراء والأغنياء معاً، أولئك بظلمهم وهؤلاء بخنوعهم! فسد الفقراء الذين كان ينتصر لهم، فسدوا بأحلامهم ونفاقهم، وتزلفهم. وحيث يبدلون مواقعهم يصبحون أشد على إخوتهم من الظالمين السابقين.

عدو زكريا في مساره الأدبي كله، القمع والفقر. لكنه وهو يحيط بدمار البشر يرى مسؤولية الإنسان عنه. يستقدم شخصيات تاريخية كي يظهر فداحة الواقع وهزيمة الإنسان. الشنفرى مستعد من الخوف لتبديل حبه وكرهه والتجسس على صديقه، مستعد لتأليف كتب من الشعر تمدح رجال الدولة.. مهتم بأن يدفع له ثمنها بالدولار. في هذا الواقع يبقى جنرالات مثل كليبر، ويقتل رجل مثل الحلبي. ينصرف كليبر مزهواً. ويشعر سليمان الحلبي بالحزن "فسيظهر في البلاد العربية جنرالات كالجنرال كليبر، ولن يكونوا أجانب، ولكن أمثال سليمان الحلبي سيكونون عزلاً، وسيقبض عليهم ويعمدون قبل أن يتاح لهم التسلح بأي سلاح، وسيبقى

الجنرالات أحياء". بذلك اللقاء بين الرموز التاريخية وبين الواقع جعل زكريا تامر صورته قاطعة، حادة. فهل نقول: الفساد بطل هذه المجموعة؟!!

في قصص زكريا تامر السابقة تجسّد الشرطة القمع. وليس ذلك صداماً بينها وبين بطل سياسي، رغم ملامح بعض الضحايا السياسية والطبقية. ويتناول القمع، غالباً، البريء، يراقب الفكر، وتمارس الوحشية في معاملة المسجون. لكن صفات ضحايا القمع تتضح في قصص زكريا الجديدة. ويبدو جوهر الصدام بين جانبين واضحين، بين الفقراء والمثقفين المتمردين، وبين السلطة. ومصير أولئك الضحايا الهزيمة. لا ينجو منهم إلا بعض متمردين. الدعاة الذين يجب أن يبقوا كي تستمر شعلة المقاومة الإنسانية! لكن الهزيمة ملتبسة، لأنها تبدو كمرحلة فاسدة في حياة المجتمعات، وليست حكماً قاطعاً مؤسساً على اليأس من الجنس البشري.

السلطة في هذه المجموعة بنية. توظف تقنين الحرية والقمع في مشروعها الطبقي. يفيد زكريا من شخصية الوزير والملك المعروفة في الحكايا، والحوار بينهما، ويستخدم أرق الملك وجولاته مع الوزير متخفياً، كي يعرض تلك البنية، ويكشف مكان البطانة في ذلك المشروع، وصفات رجال الحكم المطلوبة، ومنبت النفاق والتملق والكذب والقسوة. لايمارس القمع الشرطي، قناع السلطة أو عصاها. بل يمارسه مباشرة وزير وملك. أصبح "الكرز المنسي" عرضاً شاملاً يكشف صفات الملك والوزير ومشروعهما، وعلاقة الحاكمين بالمحكومين، السلطة التي ترفع سيفي السجن والجوع على الناس، تستبعد الأذكياء ذوي الرأي وتستقدم المطيعين، تستخدم غير الأكفاء وتقصي الماهرين.

يبلغ زكريا السخرية التي تطرب القارئ وهو يعرض المؤهلات المطلوبة في الحكام والوزراء: وزير الحرب يؤمن بأن الدفاع عن البلاد مهمة الناس وأن مهمته هو الحرب على أعداء السلطان، أو الحرب بالبيانات. مؤهلاته أفلام حربية شاهدها وشجار أمام ملهى انتصر فيه. وزير الثقافة أمي يخطئ في اللغة. وزير التموين يؤمن بفائدة الجوع للشعب. ورئيس الوزراء يرى أن أقرباءه خير من يناسب المهمات والوزارات.

■ *في مجموعة نداء نوح يؤكد رغم غربته أنه لم يغادر الوطن، ولن يستطيع.*

تضع تلك السلطة نفسها في مرتفع، منفصلة عن الشعب. يقول الوزير للملك الذي يطلب منه أن يحدثه عن أحوال الناس: "إنهم مجموعة من جهلة، يعرفون مالهم من حقوق، ويتناسون ماعليهم من واجبات. أنانيون. سريعو التأثر بالشائعات، ومن السهل تضليلهم وخداعهم، ويستطيع المغرضون التلاعب بهم... صحيح أنهم جائعون قليلاً، ولديهم القليل من الحرية والكرامة، ولكن هذا الوضع هم وحدهم المسؤولون عنه، فهم يمقتون العمل ويعمل الواحد منهم من الصباح إلى المساء فقط ثم يجلس في المقهى ليثرثر، ولو اشتغل عشر ساعات أخرى لتحسنت أحواله ولشبع قليلاً". يحلم الوزير بشعب لا يأكل ولا ينام ولا يطلب حقوقه بل يعمل! ويقترح جني الضرائب من المواطنين على نور الشمس. يرى أن الموت خير معلم. وينصح الملك: ضع في مركز المسؤولية أشخاصاً تافهين.

هل توغل زكريا في الوقائع، في الضمائر والأحاديث، وفي المفردات اللغوية الراهنة كي يرسم تلك التفاصيل ويحبكها في مشروعه العام؟ لذلك قد تبدو مجموعته شهادة على الزمن! التقط خصوصية السلطة في العالم الثالث، خصوصية تميزها عن السلطة في البلاد الصناعية. فمن سماتها أنها تطلب غير الكفء، لا الخبير، والمتملق لا المخلص المجتهد، وتقنن الحرية حتى حدودها الدنيا! وأن هاجسها البقاء في صورة جامدة واحدة. لذلك لاتستخدم الحرية بل تقننها، ولا تضع برنامج الاقتصاد، ولا تفيد من حيوية تغيير

الأشـخاص. يقـول الـوزير: الأخطـار كثيـرة ومتنوعـة، ولكـن أشـدها مـواطن لاينـافق ولا يـداهن ولا يغـش ولا يكذب.. وينصح الملك: ضع يا مولاي في المناصب المهمة الخطيرة أشخاصاً تافهين منافقين مزيفين أدعياء. وينفذ الملك ذلك. لكنه يعلن: "قررت ألا أترك الكرسي الذي أجلس عليه إلا حين أجد الخطة الكفيلة بتحسين أحوالكم". خطة لن يجدها!

في أكثر من قصة تشغل زكريا تامر مسألة السلطة أو النظام. ويجرنا لنتبين أن النفاق والقسوة والظلم ليست سمات أخلاقية بل موقف أساسي في البنية. فالوزير المنافق الذليل الغشاش الغدار هو الذي ينطق بحاجات أمن الدولة.

يتبارى الوزراء في التحريض على ابن المقفع. حتى كأنهم يستجدون عقابه بأمر المنصور! يقول الوزير: ماهو عمل الحاكم الصالح؟ أليس عمله التفكير بدلاً من الناس الذين يحكمهم؟ إذا تعود الناس التفكير فلن يحتاجوا إلى حكامهم! ويقول ابن المقفع: الإنسان الذي لايفكر أقل منزلة من الحيوان. يستطيع المنصور أن يقتل ابن المقفع، لكنه يجد الحل الأفضل: يجعله كاتباً عنده. "أحس ابن المقفع بأنه سجين في غرفة بلا باب ونوافذ". أهناك تبدأ أزمة المفكر مع نفسه؟ ويتراجع دور الكلمة في الثورة على الظلم؟ وجد المنصور أحد الحلول في العلاقة بين المثقف والسلطة: من يرغب في التفكير كما يحلو له. التفكير ليس ممنوعاً مادام السيف أقوى، وأنا الذي يملك السيف!

■ *عبر شخصيات الأسطورة والحكاية والموتى المبعوثين يرسم الكاتب واقعه المعيش.*

يتوقف زكريا عند علاقة السلطة بالمثقف. يصوغ ملاحظاته عن المثقفين والكتاب في مخطط عام عن مسألة الحرية في عالم عربي مؤسس على علاقات العشيرة برأسها، والفلاحين بالإقطاعي، وعلى مهمة ترويض الثقافة بأساليب منها تقديم المطيع على الموهوب. وأثر ذلك في الكتاب والثقافة. يرى الملك أن الشعر والأدب غير ضروريين. فالكتاب نقادون. "كل صاحب موهبة هو متعجرف مغرور، وإخلاصه الوحيد لموهبته التي تجعله يحس أنه واحد من الخالقين. والأديب الذي يجرب متعة أن يحبه الناس، لاشيء في الدنيا يعادل متعته. أريد أديباً صغير السن غير معروف، أربيه كما أشاء. يخلص لي ويطيعني طاعة عمياء، ويحس في كل لحظة أني رب عمله الأوحد". لكن طرد الكتاب يخلق مشكلة. الحل؟ يصدر الكتاب الموهوبون إلى البلاد التي تطلبهم. والحل الآخر: يؤسس الملك مصنع أدباء تافهين: "تنشط المعمل وانقض الأدباء الجوف الخانعون لأولي الأمر على مدن الكرة الأرضية وقراها، فإذا هم المهيمنون في كل زمان ومكان، وإذا الأدباء أصحاب المواهب مرغمون على الانزواء أو الصمت أو الانتحار أو الكتابة المتحدية التي تخسر مئات المعارك وتربح معركة واحدة". لذلك يقول الوزير: "رجال العلم والأدب في البلاد كلهم رهن إشارة من مولاي". ويقول الملك: "أعرف سلفاً كل ماسيتحدثون عنه. وأعرف نظراتهم البلهاء الباحثة عن خزائني".

يرسم زكريا في هذا الكابوس سحق الروح! يخرج المعتقل البريء من "السجن العربي" فيمدحه. ويمدح المحققين. حتى يبتعد الناس.. وعندئذ يمشي على قدمين نازفتين ويقول: الدنيا نذلة وإلى كل نذل تميل! وكان يرتجف وهو يحاول أن ينسى مامر به خلال التوقيف. يضرب كافور المتنبي حتى يئن ويبكي ويقبل أن يمدحه! تحقق الشرطة مع الشنفرى بأساليبها المعتادة، فيقبل مدح الوزراء، ويقبل أن يكتب تقارير عن صديقه تأبط شراً ويسأل عن الثمن الذي سيتناوله من ذلك وبأية عملة! فمن انتصر على ذلك الركام؟

ينقب زكريا في علاقة السيف بالسلطة حتى في رموز البداية. عاش الناس سعداء حتى أتى غريب

أخضعهم بسيفه. من الضيق سرق شاب السيف وركض ليرميه في النهر. ثم تردد، واستعمله فكان أشد على أهله من الغريب. ثم تكاثر سارقو السيوف والعبيد. هل قصد زكريا أن الحاكم المحلي أشد من الغريب على شعبه؟ أم قصد التنبيه إلى أصول الحاكم، وأحلامه أو وعوده بالدفاع عن العدل قبل أن يملك السيف؟

لكن زكريا لايضع التساؤل في صيغة بسيطة. بل يعبره إلى استنتاج يشغله. فنسمع أصداء قصته الكرز المنسي: عندما يصبح الفقير ملكاً، أو عندما يملك الجندي البسيط السلطة، يسلب وينهب ويبطش.

حطت الحمامة على كتف رجل فقير فاختير ملكاً. لم يحقق حلم الفقراء بالعدل. نام فوراً وترك السلطة لكلبه. تظهر المقابلة التلفزيونية والإعلانات والتصريحات العسكرية والتربوية والفنية والصحفية. مشروعه: استهلاك الجماهير في العمل، والتلويح بالأعداء. ويبدو السباق على النفاق للكلاب، وتتبدل الاصطلاحات اللغوية. تتغير المعايير والشعارات وقصائد الغزل لتناسب كلب الحاكم. فتؤكد سمة حكام العالم الثالث الذين أتوا من أصول فقيرة، واستنبتوا شرائح من المنافقين من شعراء ومثقفين، ليست في مستوى بنية فوقية مبدعة تعبر عن نظام اجتماعي، بل كحاشية سوقية غير موهوبة من الخدم. يسخر زكريا في مرارة من الفقراء الذين نسوا أصولهم. الكرز المنسي!

يتناول زكريا تامر تلك المسائل من مطل مشرف. لا يستر بل يكشف. ينبش، يفك الخيوط ثم يعرضها. لم يكن زكريا من قبل في مثل هذه الحدة! لايهاب جرح القارئ، وهل يوجد جرح بعد الأحداث الراهنة التي أباحت الخيانة، ونقلت المشروع العربي من التحرير إلى توطين العدو، فدمرت مابنته الأجيال السابقة وأنجزت الكبائر!

■ *صوته صوت راوية رزين أو حكواتي في مقهى شعبي وموضوعاته هي المفاجئة.*

ولكن رغم الطوق لايتوقف الحلم. يصل الملاحق إلى بيت فقير وسخ في حي مهترئ. فهي امرأة سوقية بصراحتها، غير مهذبة، لكنها واعية فقرها وغبنها، ويبدو الرجال الذين يعتقلون الملاحق أنيقين. لكن صور التعذيب التي يرسمونها له، وابتزازهم نقوده تبين المسافة بينهم وبين المرأة الفقيرة، خستهم وبساطتها. لايخيف التعذيب المتوقع الرجل المعتقل. يدفعه إلى الهرب أنه: يخشى سخرية الجلادين منه إذا رأوا جوربيه ممزقين! كرامة الفقراء الذين يسترون بؤسهم، ويتميزون عن المتسولين الذين يستمتعون بعرض فقرهم! لكن مايستوقفنا هو الحلم! لايصده البيت الفقير وجلافة المرأة التي تسخر من الملاحق ومن أصحابه: "مساكين أنتم ومضحكون! تريدون تغيير العالم؟ هيا عجلوا قبل أن نموت كالجرذان!" يتجاوز الحلم الحاضر مندفعاً إلى المستقبل.

أغمض الملاحق عينيه "وأبصر بشر الأرض يدبون على أربع تطاردهم سياط وصرخات حيوانية، وأبصر جده يقطع رأسه ويسلخ جلده ويحشى تبناً، وأبصر أباه يبكي بينما فوهة مسدس تلتصق بصدغه وينطلق منها النار، فارتجف وتقلصت أصابعه حول مقبض سكين وهمية، وأبصر آلات تمحو بيوتاً عتيقة وتبني بيوتاً جديدة شبيهة بأشجار خضر في حقل فسيح يغطي أرضه ورد.. وأبصر رجالاً يضحكون ونساء يضحكن.. وأبصر سجوناً تهدم ومشانق تحرق.. فغمرته غبطة عارمة منحته قوة مفاجئة دفعته إلى النهوض واقفاً، ونظر بإشفاق إلى المرأة المستلقية على السرير وغادر البيت.." كأنما ينبت الحلم في الحي الفقير، في البيت الفقير، لكن رحابة الوعي تقود الحلم وتنجو به. وليست النجاة هي الانتصار. بل القدرة على حماية الحلم. هكذا يهرب المطارد من طرفين، من البيت الفقير والمرأة الجلفة النائمة، فيه، ومن الرجال الذين يلاحقونه. يهرب كي ينجو بالحلم! ويذكرنا ذلك بملاحظة تشيخوف في العروس وفي بستان الكرز،

وبملاحظة دستويفسكي: أفكار العدالة ممن يحملها!

في صوت زكريا تامر في هذه القصص الأخيرة حزن عاجز، غضب، رفض، ودعوة إلى التمرد. وكأن بعد زكريا عن الوطن العربي أتاح له أن يلم بصورة واسعة. ارتعش من هولها فلم يستبق في نفسه كلمة أو صرخة. مم يخشى؟ وهل توجد كارثة أكبر من الكارثة التي يعيشها العرب اليوم! يرفض حتى الجنين النبل والحكمة والعقل والعلم. لن يكون شجرة بل فأساً، سيزرع الشوك لا الورد، سيعيش دون قلب، معتداً بجهله فخوراً بالغضب عليه. كأن هذا الطاغية الصغير راقب هزيمة المعايير القديمة فاندفع إلى الجانب الآخر! أو كأنه جنين الواقع، ونبتته الجديدة!

في قصص زكريا تامر الجديدة تتكرر موضوعاته السابقة: اعتراف البريء بأنه مذنب، الاغتصاب، الاعتداء، الثأر، مثل الشرف الشرقية، والسجون، والتعذيب. لكن قصصه الجديدة تتميز بالصدام، بالجوع والهم اليومي المعاشي، بالفقر الذي يشير إلى حقيقة جديدة تحيط بالعالم الثالث كله. ببرنامج للأرض العربية، وبحركة شرائح اجتماعية جديدة. والقارئ شريك في ذلك الصدام. لايتفرج على الفساد، والظلم، والخيانة، بل يعيش ساخراً ومتألماً في الكابوس الذي يرسمه الكاتب. ولا سكون! كأننا عشية تبدل شامل. فالملك نائم وصاح في وقت واحد. يأرق، يرى في حلمه الحصان الأسود المتمرد. لاتغير الهواجس مشروعه، بل يزيد من الضرائب والمشانق. والفقير يحلم بالحرية والسعادة. جانبان، نقيضان، مشروعان! والسؤال: متى يحدث الانفجار؟

■ ***زكريا كاتب عميق النظرة ينقل شخصيات تاريخية أدبية من مكانها وزمانها إلى مكان وزمان آخر.***

يخرق زكريا بقصصه الأخيرة إذن الردة التي يناقش فيها اليوم دور الكاتب والالتزام! بل يجيب من تصور أن سقوط الأنظمة السياسية يسقط المعايير الثقافية العريقة التي جعلت الكاتب كشاف الحقائق، صائغ المثل، صاحب المشروع الواسع! زكريا، في هذه المجموعة كاتب سياسي وطني في زمن يحرق فيه كتاب معروفون المصطلحات القديمة والموضوعات المركزية، هائمين في فوضى العالم الجديد، أوباحثين عن فتاته وأكاليله. زكريا شهادة على أن الالتزام بالمسائل المركزية يوسع المخطط الفني

❑❑❑

القصة القصيرة جداً

تحليل علاماتي لأنموذج تامري

د. عبد النبي اصطيف

ليس العالم الإنساني غير عالم من العلامات Signs التي ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات تحكمها قيم ومعايير ومقاييس وأعراف ومبادئ مستمدة من مجتمع معين، وتشكل كلّ مجموعة منها -أي هذه العلامات- نظاماً محكماً يعمل وفقاً لآليات ونواظم معينة يُنتِجُ من خلالها معاني ودلالات يدركها أفراد هذا المجتمع كلّ على مستوى من المستويات، ويتصرف بعدها على أساس من هذا الإدراك مستجيباً لها على النحو الذي يراه ملائماً لظروفه وشروط وجوده.

■ *العلامات وأنظمتها كثيراً ما تلتقي في دلالاتها ومعانيها متجاوزة في ذلك الزمان والمكان.*

وعلى الرغم من أنّ العلامات وأنظمتها تتنوع بتنوع المجتمعات الإنسانيّة، فإنّها كثيراً ما تلتقي في دلالاتها ومعانيها متجاوزة في ذلك الزمان والمكان والحدود اللغوية والسياسية والثقافية والقوميّة. ومع ذلك فإنّ كلّ علامة تحتفظ بما يشي بنسبها أو بصلتها بالمجتمع الذي انبثقت فيه، فصافرة الشرطيّ وقد أطلقت متزامنة مع حركة اليد أو العصا، على سبيل المثال، علامة مركّبة يتلقاها سائقو السيارات الذين يمضون في اتجاه معين من الطريق، فيتوقفون، ويتلقاها سائقو السيارات المتوقفون عند نقطة أخرى، فيمضون، ويتلقاها المشاة على رصيف ما، فيعبرون، ويتلقاها مشاة آخرون على رصيف آخر فيتوقفون منتظرين علامة أخرى تتلو هذه العلامة وتيسّر لهم عبور الطريق. ونظير هذه العلامة المركّبة التي يلحظها المرء في مجتمع معين، يجد في المجتمعات الأخرى علامات أخرى قد تكون مختلفة عنها، ولكنّها تنتج معاني ودلالات مشابهة لتلك التي تنتجها هذه العلامة، فالمسامير على معابر المشاة في طريق بعض الدول أو المعابر المخططة بالطلاء الأبيض، والأضواء الصفراء المثبتة على حوامل تنهض على حافة الرصيفين المتقابلين، والتي تضيء آناً وتخبو آناً آخر، وما تحمله من دلالات ومعان يدركها عابر الطريق والسائق في أيّ من اتجاهي الطريق، ويتصرفان على أساس من إدراكهما لها، تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها صافرة الشرطيّ وحركة يده وعصاه في المجتمع الأوّل. وكذا الشأن في المعابر المخططة أو المحددة بالمسامير والإشارات الضوئية الثلاثية في مجتمع ثالث، والعمود الحديدي القائم على طرف كلّ رصيف من رصيفي معبر المشاة، والذي يتوضع عليه زرّ يطاله الراغب من المشاة في العبور، وخاصة ذوي البصيرة، ويضغط عليه، فينطلق إثره صوت يتردد متزامناً مع ضوء آخر يراه ذوو البصر قبالتهم، فيعبرون مسرعين، ويسمعه ذوو البصيرة، فيتابعونهم، ويرافق

كلّ ذلك ضوء أحمر يراه السائقون قبالتهم في كلا الاتجاهين، فيوقفون سياراتهم في مجتمع رابع، وهكذا وهكذا، تتعدد العلامات والدلالات والمعاني متشابهة أو تكاد تكون واحدة (انظر الشكل التوضيحي في خاتمة هذه المقالة).

إنّ جميع هذه العلامات المستعملة في المجتمعات المختلفة تنتج معاني ودلالات متشابهة على الرغم من استخدامها آليات متنوعة ونظماً ترميزية مختلفة Codes، تؤدي في نهاية الأمر وظائف متماثلة في المجتمع الخاص بها. والمهم في الأمر أنّ كلّ علامة تحمل سمات مجتمعها الذي تنبثق عنه لتؤدي وظيفتها النوعية فيه.

وما يقال عن علامات المرور يمكن أن يقال عن العلامات الأخرى التي يلحظها المرء في المجتمعات الإنسانية، والتي توظف من جانب هذه المجتمعات لأداء وظائف محددة تُنجَز بتوليد معان ودلالات توجه سلوك الناس وحياتهم فيها.

***

وهكذا فإنّه يمكن النظر إلى العمل الفنّي عامة، والعمل الأدبيّ خاصة على أنّه علامة Sign تتألف من دالّ Signifier ومدلول Signified : دالّ يقوم بإنتاج المعنى أو الدلالة التي ينطوي عليها هذا العمل، ومدلول هوّ هذا المعنى أو تلك الدلالة التي ينتجها الدالّ وفقاً لأعراف ونواظم ومعايير ومقاييس وقيم سائدة في مجتمع معين يدمجها جميعاً في نظام ترميزي محدد. ومعنى هذا أنّ دراسة العمل الأدبي تغدو عندها دراسة لهذه العلامة وآليات إنتاج المعنى أو الدلالة التي تحملها، وهذه الدراسة تشمل فهم النظام العلاماتي الذي تنتمي إليه هذه العلامة مثلما تشمل النظم العلاماتية الأخرى التي تمت إليه بصلة ما، وتؤثر بالتالي في آليات المعنى أو الدلالة التي تسهم في توليدها من خلال موقعها في هذا النظام.

■ *ما يقال عن علامات المرور يمكن أن يقال عن العلامات الأخرى التي يلحظها المرء في المجتمعات*

ومما يجدر ذكره أنّ هذه العلامة يمكن أن تكون بسيطة أو مركبّة، واحدة أو مجموعة، وبعبارة أخرى إنّ العمل الأدبيّ يمكن أن يكون علامة واحدة مثلما يمكن أن يكون مجموعة من العلامات، والمهم في دراسته هوّ تحديد هذه العلامة: طبيعتها، وظيفتها، علاقاتها بغيرها من العلامات في النظام الذي تنتمي إليه، والوقوف على الأعراف والمعايير والقيم التي تستند إليها في إنتاج ما تنتجه من معان ودلالات، ومعنى هذا أنّ براعة الأديب تتمثل في استعماله للعلامة وتوظيفه لها على نحو نستطيع معه إنتاج الدلالة التي يودّ لعمله أن يحملها. والحقيقة أنّ الأديب لا يخلق العلامة من العدم بل ينتزعها من نظام علامات موجود قبلاً، ويوظفها بكلّ ما تحمله من معان مستمدة من هذا النظام، في نظام جديد يقوم بدوره بتحويل هذه الدلالات والمعاني وذلك بوضعها في شبكة جديدة من الصلات يقيمها فيما بين مكوناته من علامات مستمدة من أنظمة مختلفة كأنّه بذلك يشحنها بطاقات تعبيرية جديدة من خلال وضعها في النظام الجديد. وهكذا تتحول معاني العلامة القديمة ودلالاتها المستمدة من موقعها في نظامها المنتزعة منه، وتكتسب معاني ودلالات جديدة ما كان لها أن تكتسبها لولا توظيف الأديب لها في نظام العلامات الجديد الذي هوّ نصّه الجديد الخاص به.

***

ورغبة في شفع هذه المقدمة النظرية الموجزة عن العلامة الأدبية بمثال تطبيقي، فإنّ المرء يمكن أن يدرس على نحوٍ برقيٍ قصة قصيرة جداً لزكريا تامر، يوضح من خلالها آلية عمل الكاتب في انتزاعه علامة

من نظام موجود فعلاً ثمّ توظيفها في نظام جديد ينشئه بنصّه الجديد، تصبح من خلاله قادرة على إنتاج دلالة ومعنى جديدين يرغب فيهما الكاتب.

يلاحظ الدارس لنتاج زكريا تامر القصصي ميله، وبخاصة في قصصه الثماني الأخيرة المنشورة مؤخراً في مجلة "الناقد" (العدد الستون، حزيران/ يونيو، 1993، ص ص 114) إلى كتابه القصة القصيرة جداً. والحقيقة أنّ حجم القصة القصيرة التامرية ربما كان مسألة غير ذات أهمية لولا أنّه يقترن ببساطة شديدة تسود القصة كلها، وتكثيف أشدّ، يحوّلان القصة القصيرة إلى علامة مركّبة أو نظام علامات متماسك غاية التماسك، تسوده أنماط محكمة من العلاقات، تيسّر له إنتاج الدلالة أو المعنى بفاعلية رفيعة المستوى، وعلى الرغم من أنّ زكريا تامر يستمد من الواقع مكوّنات نظام العلامات الذي يُحكم بناءه إحكامَ الصانع الأمهر إلاّ أنّه يعمد إلى وضع هذه المكوّنات أو العلامات في شبكة من العلاقات تكسبها دلالة أو معنى يكونان في الغالب مناقضين للمعنى أو الدلالة الملازمين للعلامة المستمدة من الواقع، ومع ذلك فإن الدلالة النهائية التي ينتجها مجموع العلامات أو نظام العلامات الذي يقيمه زكريا تامر بينها تتفق والقيم والمثل والمبادئ التي تحرص الأمة على التمسك بها على الرغم من تفاوت الزمان والمكان.

***

وربما كان من المهم الإشارة إلى أنّ على دارس القصة زكريا تامر "الأوّل" (ص5) أن يدرس مكوّناتها أو علاماتها في حقيقتها أو مرجعيتها في المجتمع العربي، وفي تخييلها ثانياً أو كما تتبدى في القصة، وأن يسعى بعدها إلى الكشف عن طبيعة مختلف التحوّلات التي طرأت على هذه المكوّنات أو العلامات بعد دخولها في شبكة العلاقات والوشائج التي يقيمها زكريا تامر فيما بينها في قصته، والتي يؤسسها على أرضية من موقف الموت الذي تشفّ فيه النفس الإنسانية بصدق عمّا في داخلها، وتكشف عمّا في أعماقها مراجعةً حساباتها وأولوياتها وقيمها، معيدةً النظر في كلّ شيء كائن حولها.

■ *العلامة تتألف من دال ومدلول يعملان على إنتاج المعنى أو الدلالة والمعنى نفسه.*

إنّ قراءة النصّ تكشف عن وجود عدد من العلامات التي يقيم زكريا تامر فيما بينها وشائج معينة قادرة على إكساب كلّ علامة منها مدلولات محددة اكتسبتها من خلال موقعها في النظام العلاماتي الذي تشكّله القصة، ويمكن للمرء في هذا السياق أن يشير إلى علامات: الأوّل، والأم، والأيتام، والموت، والجوع، والحياة وغيرها. ولا شكّ أنّ التوقف عند كلّ واحدة من هذه العلامات مفيد في الكشف عن قدرة الصانع الأمهر زكريا تامر في تشكيله لها نظاماً متماسكاً دالاً على نحو مركّز وفعّال، ولكنّ ذلك قد يقتضي فسحة أكبر مما تتسع له هذه الصفحات المحدودة، ولذلك فإنّه يمكن الاكتفاء بعلامة واحدة مهمة جدّاً في القصة، لها علاقاتها الخاصة بسائر علامات القصة الأخرى، ولها قدرتها على تشكيل هذه العلامات في نظام محكم، وعلى تحويلها والهيمنة عليها وتوجيهها لتؤدي الوظيفة الدلالية المرجوة.

وإذا رغب المرء في تبين حقيقة هذه العلامة أو مرجعيتها في المجتمع العربي الذي تسوده ثقافة التوحيد، فإنّه يمكن أن يذكر أنّ "الأوّل" ذات إلهية قادرة على كلّ شيء، لا راد لمشيئتها، تعطي وتمنع، وهيّ الأوّل والآخر والظاهر والباطن والمهيمن والقادر والعالم إلى غيرها من الأسماء/ الصفات الحسنى، وهيّ لذلك تطعم من جوع وتؤمن من خوف، ولكنّها على خلاف من ترسله من الأنبياء والرسل، لا تأكل الطعام ولا تمشي في الأسواق. والناظر إلى هذه العلامة في القصة أو في النظام العلاماتي الذي تشكّله يتبين أنّها قد احتفظت ببعض خصائصها من جانب، وتخلت عن بعضها الآخر من جانب آخر، وكانت الحصيلة في النهاية أنّها لم

تعد "أوّلاً" بل غدت "ثانياً". لقد حلّ محلها "الجوع" إله الزمن البائس الذي يعيشه هذا المجتمع، فعلى الرغم من أنّ هذا "الأوّل" ظلّ يستجيب لدعاء خلقه من الأيتام، ويقهر الموت من أجلهم، ويتعاطف معهم، فإنّه يقف عاجزاً أمام الحقيقة الكبرى التي حلّت محل الموت في الواقع، وهيّ حقيقة "الجوع" التي تغدو "الأوّل" الفعلي في النظام العلاماتي التامري. ومما يلفت النظر في هذا الجوع أنّه

جوع كليّ شامل للأرض والسماء معاً، ويشترك فيه المخلوق والخالق معاً، وربما يتساويان أمامه أو يتفقان في ثانويتهما بالقياس إلى جبروته وقوته اللذين لا يقهرهما قاهر.

وهكذا نرى أنّ الرجل الغريب العجوز الذي استجاب لدعاء المتحلقين حول أمّهم الميْتة المسجاة على السرير، وخفّ لمساعدتهم، وأتاهم من حيث لا يدرون، وشكك في حقيقة موت هذه الأمّ، ولكزها، ففتحت عينيها، وتثاءبت، ونهضت من سريرها أكثر شباباً منهم، يقف عاجزاً أمام الحقيقة الأكثر أهمية فيما يبدو في نظام العلامات الذي يحكم القصة التامرية، وهيّ جوع هذه الأسرة (الذي أودى بحياة الأمّ، وربما بحياة الأبّ قبلها، ويتهدد الآن أولادها الشباب بعد عودتها مثلما يتهددها، وهيّ تعرف معنى تهديده، وتدركه على حقيقته، فيقول للأيتام إنّه لم يأكل منذ أن وجد (وسبب عدم أكله بالطبع ليس كونه إلهاً وإنما سببه شمولية الجوع)، ويستثير بذلك رثاء أفراد الأسرة لحاله وحالهم، ويبدو أنّ الجوع أو هذا "الأوّل" ليس قادراً فقط على الصمود أمام قوة الرجل الغريب العجوز الذي قهر الموت بل على تحييد هذه القوة وربما نفيها أو جعلها تشعر بالعجز (كأنّ زكريا تامر أراد أن يرهص بعجزها هذا، فنعت الرجل بأنّه غريب وعجوز)، ولكن أليس الجوع كافراً لا يعرف إيماناً ولا إلهاً ولا أوّل ولا آخر؟ ومتى كان الجوع يقيم وزناً لأيّ مقدس أو مبجّل أو مجمع عليه؟ إنّه ليس إلاّ نتاج الفقر الذي يكاد يكون كفراً في ثقافة الواقع الذي استمد منه زكريا تامر مكوّنات نظام علاماته التي ناقضت في البداية دلالاتها ومعانيها وما كان يلازمها في هذا الواقع، ولكنّها أنتجت في النهاية دلالة ومعنى يظفران بإقرار تام بهما من هذا الواقع وموافقة صريحة عليهما من كلّ من هوّ حيّ فيه، وبإجماع يتجاوز الزمن والمكان لأنّه مرتبط بمُثل الأمة وقيمها ومبادئها التي لا ترضى للجوع هذه المكانة، وتنفيها لصالح الإيمان، وهوّ أمر تقرّه الثقافات والأمم الأخرى التي تجمع بدورها على أنّه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، وبالتالي لا يمكن إلاّ أن تثور على أيّ تحوّل عن هذا المبدأ. وهكذا تبدو القصة نذيراً شديد اللهجة من هذا التحوّل ورفضاً مطلقاً للجوع لأنّه سيملي مبدأه الخاص، وهوّ: "إنما بالخبز وحده يحيا الإنسان".

■ العلامة يمكن أن تكون بسيطة أو مركبة، واحدة أو مجموعة ويمكن أن يكون علامة واحدة.

نصّ القصّة الأوّل

لزكريا تامر

صرخنا: "يا الله"، وذرفنا دموعاً رجونا أن تعيد إلينا من لن يعود، ولم يكن باب بيتنا مفتوحاً، ولم نعرف كيف دخل إليه ذلك الرجل الغريب العجوز.

كنّا متحلقين حول أمّنا الميْتة المسجاة على السرير نبكي، ونظرنا بدهشة وخوف واستنكار إلى الرجل العجوز من خلال دموعنا، فسألنا عمّا بنا، فقلنا له إنّ أمّنا قد ماتت وتركتنا أيتاماً، فبدا عليه الشكّ في قولنا، فأكدّنا له إنّها قد ماتت، وقرر الأطباء أنّها ماتت، فابتسم ساخراً مما قلناه، ولكز بيده كتف أمّنا، ففتحت عينيها، وتثاءبت، ونهضت من سريرها أكثر شباباً منّا، ففرحنا فرحَ من كان ميْتاً وعاد إلى الحياة، ولكننا بعد قليل سألناها عمّا ستطهو لنا للغداء، فضحكت وقالت إنّه ليس في البيت ما يصلح للطهو، فنظرنا إلى الرجل العجوز

بخجل، فوضع يديه على بطنه قائلاً إنّه لم يأكل منذ أن وجد، فرثينا لحاله وأحوالنا، وشعرنا أننا أيتام على الرغم من أن أمّنا لا تزال حيّة، ولم يكن ما شعرنا به وهماً.

❑❑❑

الاغتراب في

أدب زكريا تامر

د. غسان السيد

يبدو أن الإنسان يحمل اغترابه منذ اليوم الأول الذي يأتي فيه إلى هذا العالم. وبدلاً من أن يسهم العالم في التخفيف من وطأته على الإنسان، نرى أن هذا العالم يكرس استلابه كل دقيقة.

لهذا اهتمت الفلسفات المختلفة بهذه المشكلة، وحاولت تقديم تفسيرات متباعدة أحياناً لظاهرة الاغتراب وفقاً للأسس الفكرية والأيديولوجية التي تستند عليها، وكذلك على ضوء علاقة الاغتراب بالمشكلات الفلسفية الأخرى. هذا يعني أن هذه المشكلة ليست حديثة مرتبطة بالعصور الحديثة كما يُفهم من الدراسات المختلفة التي تصدت لدراستها، ولكنّها قديمة في الزمان والمكان، فقد عانى منها الإنسان القديم كما يعاني منها الإنسان في عصرنا الحاضر، مع اختلاف في الدرجة بسبب تغير طبيعة الحياة نفسها. ألم يكن جلجامش مغترباً وهو يبحث عن سر الخلود؟ ألم يتعرض الإنسان عبر تاريخه الطويل لكل أنواع الاغتراب بسبب التباين الذي ينشأ بين الحقيقة المعيشة للإنسان وطبيعته الجوهرية؟ وفي العصور الحديثة زاد اغتراب الإنسان لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية وحضارية. فمع تحول الإنسان إلى العيش ضمن تجمعات كبيرة بدأ يشعر بغربة قاتلة كأنه يعيش في صحراء قاحلة دون أنيس أو رفيق. ما يربطه بالآخرين مجرد علاقات إدارية واقتصادية.

■ أياً كا... الدرجة الت... وصل إلي... الاغتراب ف... المؤكد أ... يبدو شع... للعصر.

الحضارة التي صنعها بيديه انقلبت سلاحاً ضده وأسهمت بصورة أو بأخرى في تكريس اغترابه. الشعور بالاغتراب يحاصره من كل جانب، في البيت والحي والمدينة والمعمل والوظيفة، بعد أن تقطعت وشائج الود التي تربطه بأخيه الإنسان، مما أدى إلى تفتيت مكونات حياته وأعاق مسار نموه الشخصي وإحساسه بعدم جدوى الحياة. يقول ريتشارد شاخت: "أياً كانت الدرجة التي وصل إليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر، فإنَّ من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر 1-". ويؤكد أريك فروم كلام ريتشارد شاخت ويقول: "إن الاغتراب ليس على الإطلاق ظاهرة حديثة، إن الاغتراب يبدو أنه يختلف من ثقافة إلى أخرى في المجالات النوعية التي تغترب وفي شمولية عملية الاغتراب واكتمالها. والاغتراب كما نجده في المجتمع الحديث يكاد يكون شاملاً، إنه يسود علاقة الإنسان بعمله وبالأشياء التي يستهلكها، وبرفاقه،

وبنفسه2-".

إزاء مثل هذا الوضع لا يمكن للأدب أن يعيش بعيداً عن هذه المشكلة خاصة أن الأدب مرآة الواقع يعكس تجربة الإنسان الحياتية والنفسية. ولا نظن أن هناك نصاً أدبياً واحداً لا يحمل بذور الاغتراب في بنيانه الداخلي مع التأكيد على أن هذا الأمر يميل نحو التضخم كلما اقتربنا من العصور الحديثة. وهذا يفسر جزئياً، على الأقل، تعدد المدارس الأدبية وتنوعها في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها، حيث إن قسماً من هذه المدارس تعاملت سلبياً مع الواقع إما عن طريق الهروب أو عن طريق تغليفه بغلاف تشاؤمي مظلم يجعل الرؤية مستحيلة.

فمال ممثلو هذه التيارات إلى التقوقع داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية في أدبهم اتخذت أشكالاً مختلفة كالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية وغيرها. إن هروب الأديب من الواقع، ولجوءه إلى واقع خيالي مزيف في نفسه ما هو إلا تعبير عن موقف سلبي تجاه الواقع، والحياة، والناس، وتقويمه اللا موضوعي لما يراه، كونه كابوساً لا يمكن إزالته، على الرغم من محاولات فضحه وتعريته والحض على الثورة ضده. إذا كان الاغتراب سمة عامة للأدب العالمي عامة، فإنه من الطبيعي أن يكون أيضاً سمة أدبنا العربي المعاصر الذي ينتجه الأدباء العرب الذين يعانون من خيبات الأمل المتتالية فيصابون بالإحباط والقهر، ذلك لأن عالم الكاتب صورة عن نفسه المشتتة.

من هذا الجانب نظن أن الكاتب القصصي السوري زكريا تامر كان خير من صور أزمة الإنسان في العصر الحديث. وتعرض من خلال قصصه إلى كل أنواع الاغتراب التي يعاني منها الإنسان مثل اغتراب الذات والاغتراب عن الآخر، والاغتراب الناتج عن قلق الموت، بالإضافة إلى محاولته وضع الحلول لقهر حالة الاغتراب.

1-اغتراب الذات.

مع تفتح عيني الإنسان على الوجود يبدأ بمحاولة تشكيل عالمه الخاص عن طريق الأحلام تارة وتارة أخرى عن طريق العمل للوصول إلى هذا العالم الذي تسوده علاقات الود والمحبة والتسامح والتعاون.

لكن الإنسان يكتشف أنه كلما تقدم في هذا الطريق ازداد بعده عن تحقيق أهدافه وتبدأ أحلامه بالتحطم على أرض الواقع، وتبدأ رحلة اغترابه عن كل ما يحيط به وعن ذاته نفسها، فاغتراب الذات إذن ينشأ عن التناقض بين داخل الإنسان وبين العالم الخارجي، بين الواقع والخيال، بين ما هو عليه وبين ما يحلم به، بين ما يملكه وبين ما يطمح إليه، بين نظام العالم ونظام تفكيره، بين عالم الآخرين وعالمه الخاص، فينفصل المرء عن ذاته الإنسانية الحقة أو عن طبيعته الجوهرية، وبهذا المعنى يحمل ذلك التعبير فكرة الفقد الكلي لإنسانية الإنسان. هذا ما يتجلى في قصص زكريا تامر، وهو نفسه يشير إلى ذلك فيقول: "يخيل لي أن أبطال قصصي يريدون خبزاً أو حرية وفرحاً فلا ينالون سوى السحق. والذين يسحقونهم هم أولئك الذين يربحون من فقدان الحرية والفرح. وعندما تكون القوة البربرية هي الآمرة والمسيطرة فمن الطبيعي أن يكون حتى الابتسام محظوراً. ومن الطبيعي أن يقتل الإنسان معنوياً ومادياً3-".

مشكلة الإنسان إذن في العالم الخارجي الذي لا يجيب عن نداء العقل والروح ولا يعطي أي إشارة تبعث على الطمأنينة. كل هذا ينعكس على ذات الإنسان التي لا تستطيع تحمل كل هذا الرعب فتبدأ بتدمير الجمال

من حولها لتصل أخيراً إلى جوهرها ذاته، وهنا الخطر الأكبر.

لأن الإنسان هو الذي يعيد بناء ما تخرب من حوله، وعندما يصل الخراب إلى داخله فمن سيصلحه؟ هذه هي مشكلة أبطال زكريا تامر في جميع قصصه تقريباً، وهم يحاولون الخروج من مأزقهم الوجودي، ولكنهم لا يستطيعون بناء علاقة طبيعية بين ذواتهم والعالم الخارجي. "وكنت وطواطاً هرماً أعمى، جناحاه محطمان لا أجد خبزي وفرحي، أجهل خبزي وفرحي. يصدمني الصخب أينما سرت. فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة... أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة4-".

إن بطل زكريا تامر محبط من الحياة ومن الناس ومن نفسه وبذلك يغترب عن طبيعته الجوهرية ويصل إلى أقصى قمم التطرف في التنافر مع ذاته التي لا ترى في العالم إلا الظلمة الشاملة والغربة الرهيبة.

إن التوازن النفسي للإنسان لا يأتي إلا من خلال علاقة صحيحة ومثمرة مع محيطه الاجتماعي، لذلك فإنه عندما يتوقف عن الانسجام مع ذلك المحيط الاجتماعي يفقد علة وجوده، وحينما يحدث ذلك فإن الإنسان لا يعود بعد متملكاً لناصية جوهره، وبذلك يدخل في عالم الاغتراب الذي يشل مقدرته على الفعل والتحكم في مجرى حياته الخاصة.

"**لا شيء في داخلي سوى بعض العناكب والقبور المهجورة 5**-".

على هذا النحو يبدو من يغترب عن ذاته إنساناً فاقداً للشعور بالذات إلا ذلك الشعور الذي يوهمه بأن كل ما في داخله عناكب وقبور مهجورة.

لذلك فإن البطل في هذه القصة كما في جميع قصص زكريا تامر لا يشعر بخصوصيته وتفرده كذات قادرة على العمل والتفكير والعشق والإحساس، بل إنه لا يعايش ذاته.. بوصفه حامل القوى الإنسانية الخلاقة، وهكذا يهرب من ممارسة حريته التي هي جوهر الإنسان، بهذا تصبح أعماله مزيفة لا تمت بصلة إلى شخصيته الحقيقية، مما يؤدي إلى إحلال نفس مزيفة محل النفس الأصلية.

إن النفس الأصلية هي النفس التي تنهض بعبء النشاطات الإنسانية، وليست النفس المزيفة سوى وكيل يمثل بالفعل دور شخص مفروض عليه أن يؤدي مثل هذا الدور. يقول زكريا تامر: "قبل أن أكتب كنت واعياً لحقيقة قاسية ومرة، وهي أن العالم الخارجي عندما يسوده التخلف يصبح معدة قادرة على هضم كل شيء وتشويهه6-".

هذا العالم الخارجي ينعكس في وعي شخصيات الكاتب مما يؤدي إلى قلق حاد يحول دون أي قدرة على الفعل، إذ يظهر كل شيء بدون أمل فلا تكون هناك فائدة ترجى من أن يريد المرء شيئاً خاصة في زمن تتصعدّ فيه معاناة الإنسان كل دقيقة. ومن هنا برزت الأنساق الحياتية الفردية والمصائر الفردية بعد أن انفصلت عن حياة الكل الاجتماعي. "وها هو يرى الناس يتقاتلون على القمامة وكل شيء للبيع وذو ثمن محدد، وحتى الإنسان يباع بأبخس الأسعار، ولا يجد من يرحب بشرائه، فالمعروض أكثر من المطلوب، كل شيء يتردى ويتدهور، فالأب يتنكر لأبنائه، والأبناء يعاملون آباءهم كأنهم خصوم ألداء، والزوجة تستشهد في سبيل زوجها إذا كان فرداً ثرياً وتهمله إذا كان فقيراً و لا تأبه له حتى إذا كان مالكاً لكل فضائل الدنيا، والرجال نساء، والنساء رجال، والصدق مفقود محتقر، والكذب مبجل، والدعيّ يحتل كرسي الأصيل، والأصيل منبوذ مهان تطارده الكلاب، ودماء الأبرياء تسفك كل يوم ولا منتقم لها، والأخ يقتل أخاه إذا كان سيفوز بفردة

■ *من الط... أن الاغ... يكون ... من س... أدبنا الـ... المعاصر.*

حذاء، والفاسد له الصدارة والتمجيد، والصالح يعامل كأنه قاتل أمه، والصديق وقت الضيق لا وجود لـه إلا في الحكايات الكاذبة التي تروى للأطفال7-".

في مثل هذا العالم لا يمكن للإنسان إلا أن يكون إنساناً خاصاً، منعزلاً يفتقد إلى أي صلة جوهرية مهما كان شأنها بهذا العالم الغريب، إنه لا يشعر بنفسه أنه جزء من كل اجتماعي، إنه إنسان وحيد ضائع في عالم غريب عدواني.

والبطل يراقب ما يجري ويصفه من خلال عالمه الخاص الذي يكونه عن العالم الخارجي العصي على التغيير، حياة الناس أيضاً لا تتغير، وعواطفهم هي الأخرى لا تتغير وتبقى ثابتة ومتبلدة، وكذلك الحب يمارس ضمن هذا الاغتراب العام الذي يعاني منه أبطال زكريا تامر. ولذلك لا يسهم هذا الحب في تحرير الإنسان من قلقه واغترابه لا بل على العكس من ذلك فإنه يصعّد معاناته ويزيد حدة اغترابه، لكن هذا لا يعني أن تامر يريد من الإنسان أن يستسلم لليأس بل يريد منه أن يشعر بالمنفى المفروض عليه وأن يقاوم.

وهذه المقاومة ضرب من الفعل الملازم للشرط الإنساني. فهو يفضح العالم الخارجي الذي يدفع الإنسان إلى حافة اليأس الشامل أحياناً، ومن ثم يدفع بشخصياته إلى مواجهة هذا الواقع والتصدي له، إن الاغتراب ليس في أصل الإنسان أو في أصل الأشياء، بل هو في استحالة إقامة علاقة بينهما، علاقة أخرى خارج الغربة، فالعمل لم يصبح غريباً عن العامل إلا لأن إنساناً آخر أراد ذلك ويعمل باستمرار على توسيع الهوة، وعندما تتوفر الإرادة ينتهي الأمر. (سأهدم المعامل، وسأجمع الآلات في مكان واحد، ثم أقول بصوت كله مهابة وجلال: "أنتِ أيتها الآلات مخلوقات مجرمة جئت من بلاد غريبة، حاملة إلينا الشقاء، إني آمر بتحطيمك باسم الإنسان الذي يريد أن يحيا وديعاً نقياً طيباً8-".

إن من اغترب عنه عمله ينظر إلى ذلك العمل بوصفه نشاطاً غريباً عنه، ولا يشعر بالألفة مع العمل الذي يقوم به فيحاول الابتعاد عنه كأنه طاعون يلاحقه، إنه ليس جزءاً من طبيعته أي أن لا علاقة له باهتماماته وليس تعبيراً عن شخصيته، بل هو في الحقيقة ضار به ويشوه حقيقته الجوهرية.

وبذلك نرى أن اغتراب الذات عند زكريا تامر يقود أبطاله إلى مستوى أقل من المستوى الإنساني، ويؤدي إلى نزع إنسانية الإنسان، الذي لا يصبح إنساناً حقاً إلا إذا كان حبه وعمله وعلاقاته إنسانية حقيقة. وخطورة اغتراب الذات لا تنعكس على الشخصية الإنسانية فقط بل كذلك على علاقة الإنسان بالآخر، وهذا ما سنراه.

2-الاغتراب والآخر.

لا يمكن فصل اغتراب الذات عن علاقة الإنسان بالآخر، لأن المرء لا يستطيع أن يربط نفسه كلية بالآخرين ما لم تكن لديه ذات أصيلة يمكنها أن ترتبط بهم، أما إذا افتُقدت تلك الذات فإن بوسع المرء أن يرتبط بالآخرين ولكن ارتباطه بهم سيفتقد العمق والمغزى لجعل هذه العلاقة مثمرة وإيجابية، وفي إطار هذه العلاقة ينظر المرء إلى الآخرين على أنهم أعداء يحاولون نزع حريته. ومن هنا يتولد العنف الذي يتحدث عنه زكريا تامر فيقول: "العنف في قصصي ليس بضاعة مستوردة، أو نزوة أو عقدة نفسية، أو نوعاً من الإثارة والتشويق، إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية، نحن نعيش في عالم مفترس سفاح لا يمنحنا سوى السجون والخيبة ويجللنا بالهزائم9-".

لهذا ليس غريباً أن يكون الآخر عند زكريا تامر دائماً رجل الشرطة، وصاحب المعمل، ورجل الدين الذين يعتبرهم البطل خصومه بدلاً من اعتبارهم رفاقه، هذه العلاقة القائمة على التنافر والمصالح الذاتية الأنانية تبتر كل الروابط النوعية للإنسان وتكرس مكانها الأنانية والحاجة الشرهة، ويصبح العالم الإنساني عالماً قوامه الأفراد المنفصلون المتعادون، وكل فرد ينظر إلى الآخر كشيء أو كأداة يستخدمها لتحقيق أغراضه الأنانية، وبدلاً من قيام العلاقات بين الكائنات البشرية، أصبحت هذه العلاقة تتخذ طابع الاغتراب بين أشياء. "فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة. إنه يبعدني عن نفسي، عن نقطة سوداء قابعة في داخلي، باردة حزينة كنجم ميت10-".

هناك دائماً في قصص زكريا تامر الأنا والآخر، ولا يمكن القضاء على هذه الثنائية. بذلك يجد المرء نفسه في مركز المواجهة مع الآخرين ضمن معركة وجود أو لا وجود، إما أن ينسحق أمامهم أو أن ينسحقوا أمامه.

يحاول الكاتب تجسيد معاناة الإنسان المنعزل الوحيد، الذي يبدو دائماً مصارعاً ومستفزاً قواه كي يبقى، وهذا ما يولد القلق والويل والهلع، وفراغاً لا يمكن ردمه. لا بل إن مجرد وجود الآخر يثير التوتر والاشمئزاز:

"**سأرحل في يوم لا بد من مقدمه، سأترك خلفي مدينتي المكتظة بالجيف المتحركة11-" "أحياناً أود أن يتحول الناس كافة إلى كلاب لا تتوقف لحظة عن النباح بصورة مزعجة12-".**

هكذا يرى الراوي الآخرين، مخلوقات زاحفة كالحيوانات أو جيفاً متحركة، وهو يتمناهم أن يكونوا كلاباً، فالعلاقة بين الراوي كشخصية لا تقوم مع شخصية أو شخصيات أخرى، بل مع الآخر الذي يحتقره، ويكن له العداء، وعلى هذا الأساس فليس هناك من يمكن أن يساعده سوى ذاته، ودوافعه الداخلية، هذه العلاقة بين الراوي والآخر التي تقوم على تنازع الوجود تؤدي إلى هيمنة مصطلحات معينة كما رأينا مثل (مخلوقات، كائنات، البشر، الناس، رجل الشرطة، صاحب المعمل.. الخ). ويصب الكاتب جام غضبه على هؤلاء الذين يعدهم مسؤولين عن مأساة الإنسان ومأزقه الوجودي، وهو لهذا يحلم بعالم دون حكام ورجال شرطة وسجون.. عندها فقط نحلم "بوجود عالم يخلو من الجوع والذل، الإنسان فيه سيد حقيقي.

■ يقول زك... يخيل لي ... أبطال قصص... يريدون خبزاً ... حرية وفرحاً ... ينالون س... السحق.

ويخيّل إلي أن أهم ما يتصف به ذلك العالم- الحالم، هو الحب الذي يسود العلاقة بين الإنسان والإنسان"13-. لكن يبدو أن الأمور لا تسير كما أراد لها الكاتب أن تسير، ولا شيء في الوجود يخفف من غربة أبطاله. "قالت الأم: ستعلم وتتمنى وتحب، فلا تحصد إلا الخيبات وموت الأحلام والآمال14-".

ذلك لأن المجتمع الذي يعيش فيه والآخر الذي يجب أن يتعاون معه يفجران عدوانيتهما في وجه بطل تامر. إن ما نراه في كثير من قصص الكاتب يؤكد اغتراب البطل عن الآخر المتمثل في رجل الشرطة وصاحب المعمل وغيرهم.

وعندما يتحدث الكاتب عن هذه النماذج فإنه يعريها ويكشف عن ممارساتها اللا إنسانية. وهكذا فنحن من جديد اتجاه انقطاع التواصل بين شخصيات زكريا تامر، يتجسد من خلاله حرمان الإنسان ورعبه الذي يقوده أحياناً إلى تدمير الجمال وتدمير ذاته في آن واحد، وإلى تلاشي كل ما يملك من قيم. والآخر دائماً في قصصه هو المسؤول عن مآسي البطل وأزماته وإحباطاته:

" **وفي لحظات سريعة تضاءل العالم وتحول إلى حجر ضخم هوى في فضاء فارغ لا أرض له، وبقيت**

وحدي وجهاً لوجه مع رجل قبيح أقبل نحوي وهو يلوح بسيف متألق النصل قال: "سأقتلك. ذلك السيف قديم وله ضحية في كل ليلة15–".

سيُقتل البطل إذن دون ارتكاب أي جرم، اللهم إلا أن تكون الولادة في ذاتها ذنباً: "**ولماذا ولدت ما دمت بريئاً؟ جئت إلى هذا العالم كي تهلك. وستهلك دون احتجاج. أنت مجرم وكنا نراقبك منذ أمد طويل.16–**".

هذه العبارة تتضمن الأزمنة الثلاثة: الماضي–ولدت، جئت، والحاضر تهلك، والمستقبل، ستهلك. وبذلك يريد الكاتب أن ينقل إلينا جسامة الخطر المحدق ببطله والهاوية التي هو فيها، وأن هذا الاغتراب الذي يلفه لن يتركه حتى يفنيه كما أفنى من سبقه، وسيفني من يأتي بعده.

يتكرر هذا الأمر كثيراً في أعمال زكريا تامر، ففي قصة "ليلة من الليالي" من مجموعة "النمور في اليوم العاشر" يحاكم أبو حسن بعد اتهامه بسرقة حقيبة إحدى السيدات بعد فشل الشرطة في القبض على الجاني الحقيقي.

ويتحول التحقيق مع أبي حسن إلى مهزلة إنسانية غايتها إذلاله، لأن الحكم عليه قد صدر قبل بداية التحقيق معه في المخفر. "وفتح باب الغرفة، ودلف إلى داخلها الشرطي البدين حاملاً مقصاً كبيراً، ثم تبعه عدد من رجال الشرطة الذين نظروا تواً إلى أبي حسن نظرات كره واحتقار، فنهض رئيس المخفر واقفاً مبتهج الوجه، وتناول المقص من الشرطي البدين، ثم قال لرجال الشرطة وهو يشير بالمقص إلى أبي حسن: "أمسكوا بهذا الكلب17–".

إن أبا حسن مغترب عن كل ما حوله، ضعيف أمام القوى الخارجية التي تقمع فيه كل حركة عن طريق القوة وإقامة محاكمات صورية، وتوجيه تهم، وإنزال أقسى العقوبات، ولا يجد المرء أي مبرر لهذا العداء بين بطل تامر وبين رجال الشرطة، فهو لا يشكل تهديداً مباشراً على أمنهم وراحتهم.

وعلى الرغم من ذلك يحقدون عليه ويكرهونه دون معرفة سابقة:

"**فانقض رجال الشرطة على أبي حسن، وجروه إلى خارج الغرفة وهم يركلونه ويصفعونه ويشتمونه18–**".

في واقع الأمر تتكرر هذه الكوابيس في عدة أعمال لزكريا تامر وهدفها الكشف عن حالة الاستلاب الحادة التي يتعرض لها الإنسان، ليس من قوة خارجية، ولكن من قبل شريكه في الوجود، وبذلك تتأكد مقولة سارتر الشهيرة: "الجحيم هم الآخرون".

هذا الأمر يؤدي، دون شك، إلى فكرة الاغتراب الاجتماعي العام وخاصة شعور الفرد بكونه خارج المجتمع وليس داخل المجتمع، أي شعور الانفصال عن التنظيم الاجتماعي. إن اغتراب أبطال الكاتب عن الآخرين يقود إلى اغترابهم عن المجتمع وقيمه، الآداب والقيم الجمالية والأخلاقية تنبع من المجتمع الذي يحاول أن يفرضها على كل أفراده، والفرد يعيش ضمن جماعة تتحكم بعلاقاته مع نفسه ومع الآخر ومع المجتمع، ومع العالم المحيط، أحاسيسه وإرادته وفكره ولغته وإدراكه للواقع وتصوره للحقيقة، كل ذلك يتدخل فيه المجتمع بصورة أو بأخرى. لم تعد المؤسسات الاجتماعية والإدارية أشياء خارجية ولكنها مواقف تجاه القيم التي تحكم العلاقات بين الأشخاص. وبذلك تصبح القواعد الاجتماعية جزءاً من الشخصية الإنسانية التي يجب أن تتطابق مع القيم التي يفرضها المجتمع. لهذا فإن الاغتراب الفردي هو أساس الاغتراب الاجتماعي.

مشكلة
في
الخارجي
لا يجيب
اء العقل

لو فتحنا أي قصة من قصص تامر لوجدناها تعبر عن هذا الشعور بالطلاق الذي ينتاب بطلها ويعصف بكيانه، وكأنه كتب على أبطاله أن يعيشوا في عوالمهم الخاصة، لا لأنهم يريدون ذلك، ولكن العالم هو الذي يحصرهم في هذه الزاوية الضيقة.

إذا كان اغتراب الرجل في عالم زكريا تامر القصصي يطمس الجوانب البشرية والشخصية الأصيلة، فإن اغتراب المرأة يكون مضاعفاً بسبب طبيعة الضغوطات المختلفة التي تتعرض لها، لا لشيء إلا لكونها أنثى، وبذلك ينفصل العالم الداخلي عن العالم الخارجي الذي تكمن فيه كل مساوئ البشرية. إن العالم الخارجي عالم مخيف فيه الآخر المتمثل في الرجل الذي يحاول عبر ذرائع مختلفة إبقاء المرأة ضمن هيكل خاص أُعد لها بعناية. وتحت هذه الذرائع يأخذ الاستلاب شكلاً صريحاً من خلال مروره بقنوات التقاليد والأعراف. هذه التقاليد والأعراف تفرض قتل المرأة إذا ما فكرت بتلبية نداء جسدها أو روحها. وبذلك يؤكد الرجل ملكيته لها لأن القاتل، سواء أكان فرداً أو جماعة يمتلك الضحية بصورة نهائية من خلال فعل القتل، فطمة إحدى بطلات زكريا تامر التي تعرضت لمصير أسود محواً للعار: "ولما انتهت صلاة الظهر، غادر الرجال المسجد يرين عليهم خشوع هادئ وكآبة عذبة، واتجه معظمهم إلى مقهى حارة السعدي، وهناك تكلموا على ما حدث قبل أيام، فلقد قصد منذر السالم مخفر الشرطة، وأعلن مرفوع الرأس أنه ذبح أخته لأن العار في حارة السعدي لا يمحوه سوى الدم. وهكذا فقد ماتت فطمة الفاكهة التي تحلم بها كل الأشجار19-".

إن مسألة اغتراب المرأة عن الرجل وعن المجتمع وقيمه تتجاوز إذن البعد الاقتصادي والفيزيولوجي، والتعليمي وصولاً إلى بنية اجتماعية قوامها نظام من علاقات التسلط والتبعية تقوم على أرضية من القهر. "وكان مصطفى يقول لفطمة: "أنا رجل وأنت امرأة، والمرأة يجب أن تطيع الرجل. المرأة خلقت لتكون خادمة للرجل". فتقول له فطمة: "إني أطيعك وأفعل كل ما تريد". فيصفعها قائلاً بنزق: عندما أتكلم يجب أن تخرسي20-".

الكابوس الذي يلاحق بطلات زكريا تامر يتمثل في الرجل، حيث يجدنه أمامهن أنى تحركن. فهو يلهث وراء المرأة لإشباع رغباته، وعندما يحصل على مبتغاه يتركها تواجه مصيرها وحدها، وتطالها الشائعات من كل الجهات، وتلاحقها حتى نهايتها المأساوية كما حدث لفطمة. إن تامر يريد من خلال هذه القصة وغيرها أن يفضح الأنانية الذكورية التي تسقط إحباطاتها العاطفية والجنسية على المرأة. بذلك يتأكد اغتراب أفراد المجتمع عن بعضهم ضمن عالم كل فرد فيه يدور في فلكه الخاص.

■ بطل ز
تامر م
من الـ
ومن النـ
ومن نف
وبذلك يغت
عن طبي
الجوهرية.

3-الاغتراب والموت.

إذا كانت أنواع الاغتراب التي تحدثنا عنها حتى الآن تتعلق بحياة الإنسان على الأرض، فإن اغتراب الموت ينتج عن إشكالية لا يد للإنسان فيها. إن خطر الموت يمنع الإنسان من القيام بأعمال كان يود القيام بها لو لم يكن موجوداً. في حياة لا أمل فيها يحل اليأس والاغتراب. إن معرفة أنه لم يعد هناك أمل في شيء وأن كل لحظة نعيشها تقربنا أكثر من الموت، وأن الزمن يهرب منا، كل ذلك يؤدي إلى فقدان الأمل في المستقبل. نتيجة لذلك نخضع لاغتراب الزمن، لأن الخوف من الموت يمكن أن يمنعنا من معرفة كيف نعيش حقيقة. عند معرفة نهاية المستقبل بالنسبة لنا، فإن رؤية الموت فيه تجعلنا نتخيل استحالة كل إمكانية في هذا المستقبل. في الواقع، إن كل رغبة إنسانية، يكون المستقبل ساحة تنفيذها، وهي تعتمد عليه. وعندما نلغي المستقبل من حياتنا، فإن الموت يجعل رغبتنا غير نسبية إلى شيء، ويجعل اغترابنا مطلقاً. وهكذا لأن

حياتنا تمتد نحو المستقبل ونحو المعنى الذي يبررها، ولأن الموت يحرمنا من كل مستقبل فإنه يقذف وجودنا في العبث والاغتراب.

هذا هو سبب اغتراب أبطال زكريا تامر، ويبدو أن هذا الاغتراب نابع من اهتمام الكاتب نفسه بالمسائل الإنسانية الكبرى مثل الموت.

وعندما سأله أحد الصحفيين فيما إذا كان يخاف من الموت يجيب:

"على العكس أنا أتمنى أن تكون تلك السنوات قصيرة جداً... سأكون مسروراً يوم أموت لأني سأكون بهربي الاضطراري هذا والذي تم بفضل الموت قد أسهمت في إنقاص عدد الناس الذين يتسلط عليهم أناس لا يملكون سوى التجويع والقمع والكلام المنمق عن العدالة والمستقبل السعيد، إن الموت بالنسبة للمواطن العربي يعني التخلص من الجوع والذل والاضطهاد21–".

إذا كان زكريا تامر أحد أهم كتاب القصة القصيرة في سورية، فإنه بالتأكيد واحد من أولئك الكتاب القلائل الذين شغلتهم الأسئلة الكبرى المتعلقة بمعنى الحياة وسر الموت. لا تكاد تخلو قصة من قصصه من هذا الهاجس الذي يزيد من غربة أبطاله ويجعلهم ريشة خفيفة في مهب الرياح العاتية التي تعصف بوجودهم. ولا تكاد تنتهي قصة من قصصه دون أن نرى موت البطل المادي أو المعنوي. وفي كل مرة ينتصب السؤال الأبدي أمام أبطاله كما انتصب أمامه في حياته: لماذا نحن أحياء؟ لماذا نستمر في الحياة؟ هل الحياة تستحق أن تعاش، وهل لها معنى؟

إن موت ليلى في قصة البدوي (دمشق الحرائق) هو الذي سمح للبطل بمعرفة أن للوجود البشري حداً نهائياً، إدراك مثل هذا الحد مكنه من التفكير في الوجود البشري بوصفه كلاً منتهياً.

"الميتة وحيدة في حفرتها هامدة. لن تأكل خبزاً أو جبناً. لن تعود إلى بيت ما، لن يزجرها أب وأم، لن تحلم، لن تسكر وتترنح، لن يولد الحزن في عينيها، لن تقول أخ، لن يرتعش فوق فمها حنين إلى ما ليس له اسم ومفقود عبر الأرض الكبيرة، سأفاجأ ببرودة اللحم حين ألمسه وستكون ظلمة القبر كحجر أسود صلد22–".

في هذا المقطع تتوضح أبعاد تجربة الموت وكيفية تمثل الواقع عبرها، وهي التي تُظهر الأشياء كلها في نهاية المطاف متساوية ولا أهمية لها:

"كم الساعة؟، فلم أتفوه بكلمة إنما ابتسمت بمرح وقلت لنفسي: لماذا يسأل ما دام سيموت في يوم من الأيام23–".

إن البطل يؤكد رفضه لأبسط شروط التواصل مع الآخرين، فهو يرفض أن يجيب عن سؤال: كم هي الساعة؟ بل نحن هنا تجاه لحظة عبثية ترى في الحياة اللا معنى ما دام سيعقبها الموت. وربما كان أدب زكريا تامر نموذجاً واضحاً لنزوة الموت التي غذتها الحياة المعاصرة فصبغت بالسواد كثيراً من تشابيه صاحبها، ومن البديهي أن تهيمن صور الموت في سياق هذه العوالم الكابوسية، فيؤخذ الكاتب بنسج الكفن بعد أن عجز عن إصلاح العالم، "فدفع أبو شكور زجاجة العرق إلى أبي سمير، وهو يقول: اشرب كلنا سنموت، دنيا فانية، نحن اليوم خارج القبر وغداً من يعلم ما يحل بنا؟! قد نصير في داخله... اشرب... حياة بنت كلب24–".

من هنا فإن الكيفية التي عاش بها أبو شكور حياته هي، فيما يبدو أمر له أهمية حاسمة بالنسبة لموته. فهذا الشعور بالغربة، وهذا الانفصال وعدم القدرة على التواصل مع العالم الخارجي جعله يهرب باتجاه الموت، ولكن عالم القبور لم يكن أحسن حالاً من عالم الأحياء: "الميتة اسمها ليلى، صبية في مقتبل العمر، وحيدة الآن في حفرة مظلمة، بينما السماء زرقاء والشمس متوهجة والأشجار خضراء.. آخ.. آخ. سيموت، الرغبة في الموت والخوف من الموت صوتان ينموان في لحمه ويصعدان عالياً25-".

في هذه الحياة التي لا أمل فيها يحل اليأس والاغتراب، وتتساوى الأشياء لا بل تفقد معناها. هذه هي المشكلة التي تؤرق زكريا تامر وحاول التعبير عنها في كل كتاباته.

4-قهر الاغتراب.

ليس بإنسان ذلك الذي لا يحاول الخروج من المأزق إذا وقع فيه، لأن من طبيعة الحياة أن يحافظ الإنسان على نفسه جسدياً وروحياً، خاصة إذا عُرف مصدر الخطر. وأمام هذا الخطر تختلف ردات فعل أبطال زكريا تامر، فإما أن يحاولوا قهر حالة الوحدة والعجز والاغتراب، أو أنهم يعمدون إلى التقهقر والعزلة وتمني الموت. صحيح أن محاولات قهر الاغتراب لم يكن دوماً في الاتجاه الصحيح، لكنها تشير إلى معرفة الأبطال بوضعهم الحرج، وفي معرفتهم يكونون قد ارتفعوا من تلقاء أنفسهم فوق تلك الحالة. والمرأة كرمز للجنس هي أول وسائل قهر الاغتراب، حيث نرى الأبطال الذين ملوا الحياة والأحياء، يريدون أن ينأوا بأنفسهم عن هذا الكون وشروره، فيتجهون إلى المرأة مغرقين همومهم في صدرها، كما يغرق المحزون آلامه في الخمر. "فثمن العرق والنساء والخبز يجب أن يظل على الدوام رخيصاً، لأن هذه الأشياء وحدها تعطي معنى ممتعاً للحياة26-".

■ *الحب لديه يسهم تحرير الإنسان قلقه واغتر بل يصعد معاناته و حدة اغترابه*

بعد أن مني بطل تامر بالإحباط على صعيد الواقع، نراه يلتمس عزاءه في الجنس والمرأة، وبذلك تصبح المرأة وسيلة إلى اكتشاف ذاته الحقيقية. "قال المهرج: يولد الفرح فقط عندما يتلاقى جسدان متآلفان أو عندما يجتمع بضعة أصدقاء ويتحدثون عن التعاسة والموت والعمل اليومي، وعندما ينام البشر ويحلمون27-".

نلاحظ من خلال المثالين السابقين أن تامر يركز على جسد المرأة، بوصفه جزيرة صغيرة وسط هذه البحار المضطربة لتجميع الشتات، ورص الأجزاء في كل منسجم يعيد البطل إلى حالة من التوازن النفسي الذي افتقده طويلاً. عندئذٍ يكون الخلاص من شرور الحياة وقساوة الواقع. إن الاغتراب الذي تعاني منه شخصيات تامر يؤدي إلى تجاذب وجداني مع الذات غالباً ما يولد عندهم نوعاً من الهروب إلى الأمام يتبدى في مغامرات جنسية في سبيل التخلص من حالة الاغتراب هذه.

إن المرأة هنا تعويض وعزاء وطموح إلى اختراق جدار الاغتراب عن طريق الذوبان في علاقة خاصة. ويمكن أن نستخدم التحليل النفسي هنا، فتصبح المرأة رمزاً للأم مركز الأمان والدفء في عالم مضطرب لا عقلاني.

وفي هذا العالم يمكن أن يلجأ أبطال تامر إلى الأحلام وإعادة تشكيل العالم داخلياً بعد أن عجزوا عن إصلاحه في الواقع.

إن الكاتب لا يستخدم الحلم لإيصال حقائق كثيرة إلينا، صحيح أنه يمزج الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، لكنه يستخدم هذا الأسلوب عن وعي تام، لا عن ضرب من الكلمات. فالواقع الكابوس الذي يهيمن على

أبطاله، لم يدركوا مقدار قساوته ومرارته إلا بعد صحوهم، وكأنهم في حلم، وكثيراً ما تنتابنا حالات.. نسترجع وعينا، ونتساءل: هل نحن في حلم؟!

هذا الاختلاط بين الواقع والحلم يتكرر كثيراً في قصص تامر إلى حد أننا لا نستطيع أن نميز بينهما، كما في قصة "ابتسم يا وجهها المتعب" من مجموعة "صهيل الجواد الأبيض" حيث يعود البطل إلى العالم بعد موته: "واستفاق في نفسي حنين جارف إلى مدينتي التي أبعدني عنها موت فظ28-".

لكنه وجد الواقع أكثر قساوة مما كان عليه قبل مغادرته العالم، فالناس ينكرونه، وأمه تنكره، ويُستخدم كقاتل مأجور من أجل أن يأكل، وكبته يغويه بمضاجعة المرأة بعد قتلها. لذلك يقرر العودة إلى قبره والابتعاد عن شرور الدنيا: "أنا عائد إلى قبري، وأخذت أركض كمجنون هلع من شارع إلى شارع بينما راحت الأمطار تهطل بغزارة. أين قبري؟ أين قبري؟ إني أضعته، لا فائدة لي في البحث. أواه يا أماً عَقت ولدها.. إني أضعت قبري فإلى أين أذهب؟29-".

وكثيراً ما نرى شخصيات تامر تحلم بالمرأة بعد أن عجزت عن الاتصال فيها في الواقع. من المعروف أن الحلم هو تحقيق لرغبة مكبوتة: "أريد امرأة تنام في الليل لصقي. سيسكرني صوت أنفاسها. سألمس لحمها الناعم بخشونة وأنا أرتجف كأن حد مدية يضغط على حنجرتي.. سيغرق وجهي في ربيع سفرها الأسود30-" هكذا يهرب البطل من مجابهة الواقع إلى الأحلام التي تعوضه عن كبته، وبذلك ينسحب خارج الواقع بدلاً من مواجهته. لكن هذه المجابهة تنعكس في بعض القصص الأخرى من الانسحاب المطلق، عن طريق الجنس والأحلام، إلى المجابهة المطلقة والتمرد على كل شيء.

يريد تامر أن يقف الإنسان بصلابة لتحمل مسؤولياته، والتغلب على كل ما يقف في طريقه، لأنه يؤمن أن الإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن قدره. وهذه المسؤولية مضاعفة بالنسبة للفرد العربي لأنه يواجه أحداثاً جساماً تستوجب إرادة متميزة. إنه يحاول أن يعري البناء الاجتماعي من خلال تجربة فردية، أملاً في تسريع عجلة اليقظة التي ستسهم في نسف كل الأقنعة التي تزيف الوجود الإنساني عن طريق الثورة. لكن قبل الثورة يجب على الفرد أن يعرف الهدف من هذه الثورة وضد من يجب أن توجه؟

الكاتب نفسه يحدد لأبطاله العالم الحالم: "ذلك العالم سيكون بالتأكيد خالياً من الحكام ورجال الشرطة والسجون وأصحاب اللحى31-".

الأعداء هم السلطات الدنيوية والدينية التي أوصلت الإنسان إلى هذا الوضع اللا إنساني، وثورة أبطال تامر تجسيد حقيقي لهذا التوجه في فكر الكاتب.

وهو يعي أن هذه السلطات لا تتخلى عن امتيازاتها عن طيبة خاطر وإرادة طيبة إذا لم تجد من يقف في وجهها ويذكرها بواجباتها إزاء الطبقة الفقيرة التي لا تحصل على قوت يومها إلا بالعرق والدم. في قصة "الرجل الزنجي" طلب هذا الرجل من الراوي ترك العمل رداً على حالة الاستلاب التي يعانيان منها.

وكان خوف الراوي كبيراً بأن يُطرد من المعمل، فيجيب الرجل الزنجي: "ستطرد من المعمل، هذا العقاب الوحيد الذي يملكونه، وبه ستستعيد إنسانيتك المفقودة، وستهدم سدود الشوارع32-".

مما لا شك فيه أن تامر يعرف أننا لا نستطيع الاهتمام بعمل غريب عنا، ولا يمكننا الحصول على حريتنا في مثل هذه الظروف القاسية، ولذلك فإن المؤلف يدعو إلى الخروج من هذا المأزق عن طريق التمرد

والثورة. فثورته أولاً رفض ثم تحدٍ، رفض لكل ما يحيط بالإنسان من قهر وجور وظلم، وتحدٍ في سبيل الاستمرار في هذه الحياة بانتظار فرصة أفضل تتيح لأبطاله الخروج من مأزقهم. ينبغي إذن أولاً تحطيم علاقة الاغتراب التي تحكم العلاقات الإنسانية، ويظهر الإحساس بالاستقلال والشعور بالكرامة قبل أن يصبح من الممكن قيام أي علاقة إيجابية أصيلة، لهذا السبب يثور أبطال تامر من أجل التحرر وإن كان الفشل مصيرهم. عندما يطلب الرجل الزنجي من الراوي الهروب من المعمل لا يحدد مكاناً للهروب، لكن هذا التمرد عبارة عن شهادة بأن الاغتراب لن تكون له الهيمنة الكاملة على كل حياتنا.

أخيراً نقول إن الفنان، مهما كانت خاصيته الفنية، فهو ابن لواقع معين، ومنظر لهذا الواقع، ويقومه ويتعامل معه من خلال رؤية معينة تتناسب ودرجة إبداعه وفهمه له. وهذا الفهم يتعلق بجملة من العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان وهي تربوية تعليمية واجتماعية وفكرية.. الخ. كلما تعامل الكاتب مع الناس تفهم واقعه، وأتقن لغة الحياة، وأحاط بأسرارها، واغتنت جمالية اللفظ لديه، واتسعت معالمه الفنية. هذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع.

من هذا الجانب نظن أن زكريا تامر كان خير من عبر عن واقع ارتبط به بشدة، فجاء إبداعه تتويجاً لهذا الالتصاق بالواقع، وبمصير الإنسان بصورة عامة.

❐

■ **الهوامش**

1- ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص 56.

2- عن مجاهد عبد المنعم مجاهد، الإنسان والاغتراب، دمشق، مطبعة الإنشاء، 1985، ص.152

3- لقاء مع زكريا تامر، جريدة البعث، 1972./5/8

4- زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، دمشق، مكتبة النوري، ط2، 1978، ص.33

5- المصدر السابق، ص 39.

6- جريدة البعث، 1972/5/8.

7- زكريا تامر، نداء نوح، لندن، دار رياض الريس للنشر، ط1، 1994، ص 153.

8- زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ص.12

9- لقاء مع الكاتب، ملحق الدستور، 1970./8/2

10- زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ص.33

11- المصدر السابق، ص .67

12- المصدر السابق، ص .72

13- لقاء مع الكاتب، جريدة الأنوار، 29/ 9/ .1974

14- زكريا تامر، نداء نوح، ص .78
15- زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ص .39
16- زكريا تامر، الرعد، دمشق، مكتبة النوري، ط2، 1978، ص .32
17- زكريا تامر، النمور في اليوم العاشر، بيروت، دار الآداب، ط2، 1981، ص .38
18- المصدر السابق، ص.40
19- زكريا تامر، دمشق الحرائق، دمشق، مكتبة النوري، ط2، 1978، ص .93
20- المصدر السابق، ص .94
21- جريدة الأنوار، 1974./9/29
22- زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص.139
23- زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ص 28-.29
24-زكريا تامر، النمور في اليوم العاشر، ص .73
25- دمشق الحرائق، ص .134
26-صهيل الجواد الأبيض، ص.69
27- زكريا تامر، ربيع في الرماد، لندن، دار رياض الريس، ط3، 1994، ص.99
28- صهيل الجواد الأبيض، ص .43
29- المصدر السابق، ص.50
30- المصدر السابق، ص.9
31- جريدة الأنوار، 1974./9/29
32- صهيل الجواد الأبيض، ص 23.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

يوم من شعر،

أبد من وجود

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى

للشّعرِ يومٌ في حديقتِهِ
سيلبَسُ فيه شمساً غضّةً
هل سوف ينتظرُ القرنفلَ؟
أم مرورَ الأرضِ بين يديه تقرئُه السَّلامْ؟
من سحره، لمَعَتْ خواتمُ ذكرياتٍ
واحتسى قبل الخروجِ نبيذَ عذراءٍ
تربّي بين نهديها الحَمَامْ
يا صمتَهُ
أغضى قليلاً عن نشازٍ عابرٍ
ونأى بكلّ حواسه عمّا يثيرُ الرُّوحَ،
عمّا يقذفُ الإيقاعَ في بئرٍ حطامْ
وتعمَّد التَّحديقَ في اللاَّشيء
وانتبذَ الكلامْ
مستسلماً لحديقةٍ أخرى ستنمو داخلَهْ

يرتادُها نسلٌ خفيٌّ من إناثِ الرِّيح،
يرقصُ(زوْرُبا) فيها
يؤجِّل موته اليوميَّ،
يكسرُ جرَّةَ الأقدارِ،
يدفعُ بالجنونِ إلى أقاصيهِ،
يدٌ: بحرٌ/ يدٌ: سفنٌ
أصابعُ للتَّموُّجِ مخملاً،
وأصابعٌ نَصَبَتْ شِراكاً للغيومِ الرَّاحلَهْ.
عينٌ تشعشعُ مثلَ لؤلؤةٍ
وعينٌ روحُ جنّيٍّ تحلُّ بها
وعينٌ لا تُرى، متآكلَهْ.
للشّعر (زورباهُ) إذاً
فالْعَبْ بهذا الكونِ يا ضليّلُ
لا تملأْ جبينَكَ بالنّجوم المطفأة
اليومُ يومُكَ، فارتكْب كلَّ المدائح في

انبهارِ السّيِّداتِ
ودُرْ على أحياءِ قلبَكَ، سمٍّ كلَّ السَّاحراتْ.
من بيتِ أشباحِ الطّفولةِ،
وانتهاءً بانفلاتِ القمقم الشَّبقيِّ من عينيكَ...
هل سميَّتَ أم أخفيتَ.؟
إنّ الشّعرَ أكبرُ من صدى متجوِّلٍ
بين الصُّخورْ.
من زهرةٍ يأتي، ومن عشبٍ نما بينَ الصُّخورْ.
من شجَرة التِّينِ القديمةِ،
من تسلُّقِها لتبحَثَ عن حليب التِّينِ،
كنتَ تظنُّه فيها.
ولمّا استُنْزِفَتْ،
فوجئتَ بالأنثى وراءَكَ تنحني.
ويشقُّ نهداها الضُّحى الورديَّ،
تَأْذَنُ بالعبورْ...
فانعَمْ بأنوار النَّبيِّ، فلستَ أوَّلَ من يباغتُهُ
بياضُ النَّهد في هذا الحضورْ...
... ...
والشِّعر يأتي من سقوطِ التُّوتِ في أرض المساءِ،
وأنتَ تسترقُ الوميضَ من الثُّقوبِ،
تسيلُ أصواتُ النِّساء على الحجارةِ،
والرّجالُ يغادرون إلى الصَّلاةِ،
وأنتَ تُزْفَعُ مرَّةً أخرى على توتٍ عتيقٍ،
كاشفاً –من فوق– سَفْحَ القلعةِ الممتدَّ حتَّى
ذكرياتِ الأمِّ عن جيشٍ يصيدُ العابرينْ.
الشّعرُ يهربُ من رصاصِ القَنْصِ
ملتجئاً إلى صمت الأزقَّةِ،
أو بيوتِ المنشدينْ،
الشِّعرُ يلبسُ جبَّةَ الشَّيخِ الجليلِ
مساءَ يبدأُ طقسُ (زاويةِ الخميسِ)
أكنتَ تنشدُ مثلهم،
لينزَّ عطرٌ من عروقكَ يا فتى؟
داروا كقنطرتَيْن تتَّحدان،
ثمَّ تباعدوا عفواً وعادوا،
كلُّ عبدٍ موجةٌ كَسَرتْ عقالَ البَحْرِ،
وانفلتَتْ لتبحَثَ عنْ معلِّمها...
تواجَدَ عابدونَ متيَّمونَ،
وأحكموا إيقاعَ دورتهم وغابُوا في
بساطٍ طارَ في شطحِ الجنونْ
ما عدتَ تبصر أينَ أقدامُ الهواءِ
وكيف تحترقُ العيونْ؟

سكروا بنجوى الله واشتعلوا،

همُ الفقراءُ والمستوحشونْ.

ظلَّ الفتى متربِّصاً يُحصي كلاماً كان يسقطُ

من أكفِّ المنتشينْ

كان الكلامُ معسَّلاً،

هل كان من توتٍ وتينْ؟

هل كان ذِكْراً للإله فقطْ؟

أما كانتْ لهم أسرارهم

حتَّى يفيض الدَّمع من أدنى أصابِعِهْم

أكانوا يطلبون الخمر في غَلَيانِ نشوتهمْ.؟

رأيتَ رؤوسَهُم أقمارَ رقْصٍ في البياضْ.

وعمائمُ ابتلَّتْ بماء الياسمينْ.

هل كانَ ذِكْراً ما جرى

أم رقصةَ الرُّوح السَّجينْ؟

... ...

والشِّعرُ رقصٌ يا فتى

فأثِرْ به خَصْرَ السَّحابِ.

بسهرةِ استحضارِ

جنّيِّ السُّرورِ،

أَقِمْ لَهُ نُذُراً،

تلمَّسْ وقْعَهُ في لذَّة المحرابِ،

واقطفْهُ إذا ضاعَتْ ثريًّا مسجدٍ

أذَّنتَ فيه ذاتَ فجرٍ للصَّلاةْ

فرأيتَ روح أبيكَ يبكي صبوةً

ثمَّ انتبهتَ بأنَّه يبكي على غَسَقِ الحياةْ.!!

... ...

والشعر أنفاسُ الورودِ تضيقُ في عُنق الزُّجاجةِ...

كنتَ طفلاً عندما واراكَ أهلُكَ في الظَّلامْ

أيقظتَهم ((سأموتُ من ضيق النّفَسْ))

... في الصَّدر قلبٌ واهمٌ أنَّ الفضاءَ

على مقاسِ جموحِهِ،

ويودُّ من لهَبِ الإله ولو قَبَسْ.

في الصَّدر –من جَذْر الطُّفولةِ– كهفُ أصداءٍ،

طبولٌ نازفاتٌ في احتفالاتِ الغَجَر

الرِّيحُ تعدو كالوحوش وراء صدري

وهْيَ تقذفُ خلفَها قلباً نحيلاً

قُلْ كأنَّ البحرَ فيه يُحْتَضَرْ.

ضيقٌ على ضيقٍ...

وما كانَتْ تريقُ الروحَ–فوق الجمر– أنثى،

لم تكن (بغداد) حنظلَ حلْمنا،

والشَّاعرُ المغدورُ لم يكبرْ به التَّابوتُ بعدُ،

ولم تكنْ جدّاتنا يحكينَ من لغة

الشَّآمْ

غيرَ القرنفلِ مائلاً بدلالِه وشذاهُ

نحو المرأةِ الأولى وقَدْ دخَلَتْ

إلى الحمّامِ مثلَ خرافةٍ بيضاءَ...

تنعسُ في عبيرِ الدِّفءِ،

تطلقُ شَعْرَهَا مرخىً على ظهر الغمامْ.

كم مرّةٍ أفرغتَ أجرانَ النِّساءِ من العطورِ

وقد مضَيْنَ مُجلْبباتٍ بالسَّوادِ،

وتحتَهُ عَسَلٌ تجسَّد واستقامْ.؟

وصنعتَ من آثارهنَّ حريرَ مروحةٍ

لصيفِ النَّار في جَنْبَيْكَ،

حين تقلِّدُ الأزواجَ في عرس المنامْ...

ما سرُّ هذا الضِّيق؟

هل عاينتَ منذُ البدءِ هذا المشهدَ الدَّمويَّ

في فصل الختامْ؟

الآنَ يستندُ الصَّبيُّ إلى قصيدتِهِ

يحاولُ جَعْلَها فصحَ القيامةِ

وهو يؤمن أنَّه لم يستطعْ بَعْدُ القيامْ...

... ...

الشِّعرُ من ليلٍ صحا،

لتطوفَ أسئلةُ المغنّي بين أبواب الشّتاءِ

ورحلةِ الصَّيف العقيمْ.

وهو الدّخولُ الحرُّ فيما ليس يشبهُهُ

يعتِّقُهُ الحديثُ، وقد يحدِّثُهُ القديمْ.

لكنَّه ضدَّ الصّراط المستقيمْ...

والشّعر بعضُ تهكّمٍ في حضرة السُّلطانِ،

بعضُ تهدّمٍ في لحظةِ البنيانِ،

كلّيٌّ إذا سلّمتَهُ أمرَ الفصولْ.

وقواه أخفى من كلام الأرضِ في أرواحها السُّفلى،

يقولُ ولا يقول.

... ...

للشِّعر يومٌ...

سوف ينتعلُ الرَّبيعَ

ويعتلي عرشَ الرَّحيقِ،

له طقوسٌ لا تُحَدُّ.

له نفوسٌ لا تُعَدُّ.

فكيف أُظهِرهُ وفيه باطنٌ؟

أو كيف أُبْطِنُه وفيه ظاهرُ؟

فلتشهدوا ماذا يقول الشَّاعرُ:

للشّعر يوم آخرُ

للشّعر يوم آخرُ...

❑❑❑

إفادات لاحقة

لأقوال المغنّي

شعر: إبراهيم عباس ياسين

"محكمةْ"!
كان صوتاً..
جارح الأصداء كالريح،
وكنت اثنين، ما بيني وبيني
برزخٌ من شغبِ الروحِ،
سلاماً يَبّثُها الروحُ التي لما تزلْ
بالحب والحلم الذي يغتالها
مُتَّهَمهْ!
"محكمة"!
كل شيءٍ –جاهزاً– كان:
القضاةُ، القاعة الكبرى، شهودُ الزورِ،
و "العدلُ أساسُ الملْكِ"!
هل يخضرُّ في دائرةِ النيرانِ
عشبُ الحلمِ؟
كم أمشي إلى حلمي وأمشي
دون أن أُبصرَ إلا مأتَمهْ!

وأنا المدعوُّ والداعي
أنا الطالعُ من أزمنةِ القهرِ،
ومن ليل الرمادِ المرّ،
في قلبي وفي عينيّ كانت
أُمّةٌ للقدرِ البائسِ..
والمنقوش في جبهتها مُسْتَسْلِمةْ
فاسمحوا لي –أيها السادةُ–
قبل النطق بالحكمِ، بأن
أرفع الصوت إلى آخرهِ
ربما أدفع عن نفسي
سوادَ المظلَمةْ
"محكمةْ"!
أنذا أعترفُ الآنَ..
أنا المحكوم، منذ البدءِ،
بالصمت الذي يقتاتُ
كالسكين من لحمي وعظمي

لا فضاءً لي
أغنّي فيه أشعاري
ولا أرضَ لترعى فوقها
غزلانُ حلمي
كان–يا ماكانَ–
أن غنّيت للريح وللأمطارِ،
لليل وللأقمارِ، للعشق الذي
يستوطن الأرواحَ كالأقدارِ...
ما اسْمي؟
ليس لي اِسمٌ،
غريبَ الوجه والعينين أحيا
وفمي ضيّع في مملكة الصمتِ فَمَهْ
بيدرٌ من حنطةٍ محروقةٍ وَجهي،
يدي زنبقةُ الجمرِ التي أطفأها
في ظمأ النيرانِ بَرْدُ المغربِ
لا "ابْنةُ الآمرِ" أمي
أيها السادةُ، لا أَختُ العلى والحسبِ
بِنْت، فلاحين كانت.
عَمرُها؟ أنفقتِ العمَر..
على دربٍ من الآلام،
لم تعتب.. ولم تغضبْ..
ولا كان أبي
سيّداً في قومِه..
لكنه كان نبيلَ المطلبِ
"عشْ عزيزاً" –قال لي–
ما اسْتَطعْت، واعلم
إنما عيش الأذلاّءِ يساوي عَدَمهْ
وكريماً ماتَ..
لم يخشعْ.. ولم يركعْ...
فما ضيّعني طفلاً،
ولا حمّلني كالملكِ الباغي دَمَهْ.
وأنا –يا سادتي–
ظلُّ السمواتِ على الأرض،
أنا الوارثُ للأرِض اليَبابْ
لم أزل أؤمنُ أن الأرضَ
–رغم القحط، والنفط الذي
ينزف من شريانها المذبوحِ–
مثل العرضِ، لا يرخصها غير الكلابْ
ربما ضاقت براريها،
وعاثت في لياليها ملوك الجنِّ،
لكني أغنّي وجهها القدسيَّ..
في الخبزِ وفي كأس الشرابْ
وأحبُّ الوردَ والأطفالَ..
والشعر الذي يمتصُّ من قلبي
حليبَ الكلمةْ
لغتي مقصلتي،
والحرفُ كالسيفِ الذي
يخضلُّ في مرآةِ خدَّيهِ..
أزاهيرُ العذابْ
أزرقٌ ليلي،
وظلّي جارحُ الأبعادِ،
وامرأتي سرابْ

كلما جئت إلى موعدها السريِّ
فرّت مثل قبضِ الريحِ مني،
وتلاشت كالضبابْ
وأنا أخبط كالأعمى وحيداً
في بحورِ الظلماتِ
هكذا بَعْثَرْتُ كالنرْد..
على مائدةِ الأيامِ أحلامي
وضيّعْتُ حياتي
قلتُ فلأخرجْ إلى مملكةِ الضوءِ،
بسيطاً مثل موّالٍ،
نقيّاً كالصلاةِ
وليكن صوتي
صدى أنّاتِ قتلى الحبّ والحربِ..
ومن غابوا بأقباء الدياجي الهَرِمهْ
آن للشاعِر..
أن يخرجَ من دائرةِ الرمزِ،
وأن يغتالَ أشباحَ اللغاتِ المبهمةْ
قبل أن تسقطَ مني وردة المعنى
وتَذوي في شفاهي الكلمةْ
"محكمةْ"!
سادتي: أعرف أن الموتَ حقٌّ،
مثلما أعرف أن الملْكَ للوالي،
ولي فوضى الأحاسيس..
وفرقانُ الشقاءْ
للنساء العطرُ والسحرُ،
السمواتُ لمن في وسْعها
كرسيُّهُ العالي،
سوادُ الذهبِ الذائب في الصحراءِ..
للأعداءِ والعاصفةِ الأعتى،
وللبائس أن يبكي كعصفورٍ غبّيٍ
كلما أبصر في أعين صيّاديه دمعاً
وهو يمضي في دروب الرمحِ مذبوحاً
إلى عالمه (الحرّ) الجديدْ
غير أني لم أزل أحلمُ..
أن تنثال أنوارُ الشروقِ البكْرِ..
في ليل العبيدْ
لأرى الأرض التي ترسفُ
بالأحزانِ والنيرانِ كالمهرة تعدو
في براري الصبح، حُرَّةْ
مثلما أحلم أن أبصرَ ظلّ اللهِ..
في الأرضِ، "وفي الناس المسرَّةْ"
سادتي!
من يخرج الحيّ من الميْتِ؟
ولحمُ الميْتِ من حلّلهُ حيّاً؟
وَمَيْتاً حرَّمهْ؟
"محكمةْ"!
".. تُرفعُ الجلسةُ
قبل النطق بالحكمِ
إلى آخر إشعارٍ..
وللشاعر أن يحمل..
-حتى آخر النزفِ-
على الكفِّ دَمهْ!"

❑❑❑

كي لا أحبك

شعر: عبد النبي التلاوي

كي لا أحبك حاولي أن تقتلي حلمي قليلاً،
وتعلّمي أن تبعديني عن يديكِ
تعلّمي أن تأخذيني من يدي نحوي قليلاً.
أنّى التفتُّ أراكِ فابتعدي لكي أنسى الحمامَ
يرفُّ من جفني إلى جفنيك
أو أنسى الهديلا.
كي لا أحبك لا تحبيني،
ولا تستجوبي لغتي،
ولا تتدخلي بيني وبين دمي
وأشعاري طويلاً.
لا تجلسي قربي...ولا
لا تقرئي لي ما أحب من القصائدِ،
كي يؤرقني الحنينِ على غيابكِ،
هدديني بالفراق،
وهدهديني كي أنامَ.
وقبليني بعد أن أغفو قليلاً......

لا تمنحيني ما أريدُ،
أنا أريدكِ،
كي أشيلكِ وردة بدمي،
وأزهاراً تصيرُ حديقة أغفو على أوراقها
وحدي طويلاً...
لا تمنحيني ما اشتهيت،
أنا اشتهيتكِ،
قهوة عند الصباح على فمي،
أو موجة تنساب بين أصابعي،
أو مهرة تغزو دمي
كي تُشعل الدنيا
بأوردتي صهيلا
فدعي ظنونكِ مرةً،
وتسلقيني طفلةً،
تلهو بأغصاني،
لكي أغدو نخيلا.

وتذكّري أني أحبك أو أحبك،
أو أريدكِ،
واهْجريني كي تنام قصائدي نوماً طويلاً.
أو عانقيني،
كي تعود براءتي،
حتى أعود إلى دمي،
ولداً جميلاً..!!
أنا مذ عرفتك ضائع
فتعلّمي أن تأخذيني من يدي نحوي
قليلاً.....

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

أوراق عام الرمل

شعر...يوسف علاء الدين

يا مُوجعي

زِدْ يا سريرَ الرَّوحِ

شعر: محمود حامد

يا مُوجعي زِدْ يا سريرَ الرَّوحِ
هل تنطفي ناري ببعدكَ،
أم تزيدُ جُروحي!!!؟
أنا كُلَّما ازددتُ احْتراقاً في هواكَ
ازْدادَ فيَّ طُموحي
كي أرتقي لكَ في عُلاكَ
لكي نذوبَ بنشوةٍ،
في متعةِ التَّسبيحِ
لا أشتهيكَ على دمي تغفو ولكن
فوق صهوة ريحي.
ذاك الذي يأتي
فيوقظ كالنَّدى
عُشبي المُتَيَّمَ
فوق صدر سُفوحي.
يا مُوجعي...
والآهُ تذبحُ...
كُفَّ عن قتلي بحزنكَ،
كُفَّ عن تجريحي.
كم يا حبيبي تيَّمتني مُقلةٌ
بعتابها...
عند التَّنائي، أَوْ يَدٌ
من كثرةِ التَّلْويحِ.
أنا كُلمَّا...
أصغيتُ للعينِ الَّتي
تُدمي بنظرتها...
شكوتُ ضراوةَ التَّلميحِ
*
هي دمعةٌ تكفي
لتوغلَ في الكلامِ،
ودمعةٌ تكفي
لتوغلَ في السَّلامِ،
ودمعة تكفي

لتصبح غايةَ التَّوضيحِ...

*

إنْ نسمةٌ مَرَّتْ عليكَ
أخافُ منها
أَنْ تبوحَ بما تُحِسُّ،
فكيف أُطفئُ مايجولُ
بِعُمْقِيَ المذبوحِ!!؟

*

وأنا البعيدُ يَمُرُّ طيفي
فاذكريني دائماً
وأنا القريبْ.
كرفيفِ قلبكَ يا حبيبْ.
حين الشَّوارعُ تشتهينا،
والدُّروبْ.
قمراً تَعَثَّرَ بالهديلِ على السِّياجِ،
وكاد من أَرَقٍ يذوب.!!

*

وعلى سريرِ الرَّوحِ
أُلقي عُشْبَ روحي،..
آهِ يا رُوحي التي تعبت وقد.
القت أساها في تباريحِ الفؤادِ.
ماذا سأتركُ حين أمضي
آهِ يا حمصُ التي
شربت دمي...،؟
وبكت على ظلّي القتيلِ
على صباباتِ السُّهادْ!!؟
مُدِّي جناحَ العُمْرِ
أُلقي فوقهُ...
تعبي وعمري،
آهِ مِمَّا يستفيقُ على العُذوبةِ،
أَوْ يَطوفُ على الوِسادْ
يا أيُّها الحُلُمُ الذي
مازال يتكئُ الفؤادُ عليهِ.. قلبي
فاجْعليهِ على سريركِ سوسنه.
يا أيُّها القَمَرُ الذي كفراشةٍ
مازال يملأُ بالرَّفيفِ جوانحي،
خُذني إليكَ.. أنا المُتيَّمُ،
يا حبيبَ الرُّوحِ..،
يا قمراً يهلُّ على أنينِ الأزمنة.
مُرّي.. كأنَّ أسايَ يذبحُ في البعادْ
ألقاكِ بالأَرَقِ الحزينِ،
وبالشفاهِ المُثخنه.
يا نَخْلَ رُوحي ها أنا
ظلي يمرُّ على سريركِ فاذْكريني.
آهِ يا نعناعَ أيَّامي أقولُ لكِ:
اذكريني كُلَّما
ضَجَّ الحنينُ بجمرهِ الدَّامي،
وقهقهةِ الرَّماد.

*

أنا في كتابكِ يا حبيبةُ

ما تُثرثرهُ الحروفُ،
وما يضجُّ بهِ المداد.
أنا ذلك الجرحُ المُعَلَّقُ
في جناحِ ابن الوليدِ،
وذلك الحُزْنُ المُؤَرَّقُ
عَبْرَ ذاكرة البلاد...
أنا من رأيتُ الرِّيحَ في اليُرموكِ
تنعى أُمَّةً لبست أساها،
واستفاق بها الصَّدى
يبكي على الأجدادِ.
أنا من سمعتُ الرِّيحَ
تَشْرَقُ في بقايا رايةٍ
حاكوا جُنونَ الحزنَ فيها
مَنْ دَمٍ وحِدادِ.
يومَ استعادَ البَرْقُ
من كَفِّ الصِّغارِ الصُّبْحَ،
واشتعل الضياءُ،
على خُطا الأولادِ
كانت هناكَ أصابعٌ خجلى،
تلوكُ على جُنون القيدِ غضبتَها،
وتمسحُ جرحَها في قبضةِ الجلاَّدِ،
لا السَّاحُ ساحَ المَجْدِ كان،
ولا الجيادُ جيادي.
لم يَبْقَ مِنَّا...
غيرُ شاهدةٍ لقبر ابن الوليدِ
تضجُّ عاتبةً علينا
حين تلمحنا هياكِلَ
تقتفي أَثَرَ الصَّهيلِ
وتُستثارُ بطارقِ بن زيادِ!!!

*

أنا يا حبيبةُ طائر الشوق الذي
ألقى إليكِ بمقلةٍ ظمأى،
وثغرٍ صادٍ.
ومشى إليكِ...
حملتُ وجهَكِ في المنافي
كنتِ أروعَ من يلملمُ غربتي
في الرِّيحِ، أجملَ من يُثير عنادي.
أنا يا حبيبةُ
حين تصحبني الدُّروبُ إليكِ،
حين يمرُّ تاريخُ البلادِ بمقلتيكِ،
وحين تشتعلُ السُّفوحُ
بصوتِ أحبابي...
وتذبحني على طول السِّياجِ
طيورُ قلبي وهي تسألُ:
أين راياتُ الرِّفاقِ.
يئنُّ تحت هديرها هذا المدى،
أين الذين استعذبوا
في السَّاحِ قهقهةَ الجيادِ،
وأين.. أين رفاقي!!؟
أنا يا سريرَ الرُّوحِ أُلقي

ما تبقَى من دمي...
فوق الوسادةِ حيث وجهُكِ يحتويني،
والوسائدُ تشتهيني،
والرَّسائلُ، والدَّمُ العرَبيُّ،
والحزنُ الذي بيني وبينكِ،
آهِ منكِ أنا القتيلُ بكِ اشتياقاً
كيف أرجعني صباكِ على المواجدِ
سَيِّدَ العُشَّاقِ!!؟
أو كيف لي
أن أستميلَ على الثَّرى زيتونةً
كانت لكل دم يمرُّ صبابةَ الأعماقِ!!؟
أنا لا أُجاهر بانكساري إنَّما
أدري تماماً مايجولُ برعشةِ الأحداقِ
قلتُ: اذكريني
ها أنا أمضي...
يذوبُ بِيَ السَّريرُ بوجدهِ،
ويذوب نهر رسائلي
يغدو رسالَتِيَ الأخيرةَ يا حبيبةُ
في قصيدتي الأخيرةِ عنكِ
يا أغلى القصائِدِ
حين تشتعلُ الأصابعُ
كُلَّما خَطَّتكِ حرفاً
في مدى أوراقي.

❑❑❑

"قيثارةُ أورفيوس..

قيثارة الرُّوح "

شعر: غسان لافي طعمة

أ . مُستَهلٌ:

مـازالَ يسـبحُ فـي عبيـرِ الضَّـوءِ والكلمـاتِ مسحوراً،

ومن سحرٍ وَتَرْ.

مازال يشربُ لهفةَ الجسدِ المُعرَّى

من غُلالاتِ الرَّوادعِ،

يستطيبُ اللحنَ من قيثارةٍ حُبلى،

ومن لحنٍ بشرْ.

في البدْءِ، كان اللّهُ، كان الكلمةَ الجذلى،

ترفُّ على المياهِ أو السَّمَاءْ.

في البدْءِ، كانَ الطَّيفُ،

قيلَ: الطَّيفُ من طينٍ، ومن عَلَقٍ،

وسوَّتهُ السَّماءُ أو الحياةْ

خطفوا عبيرَ الرَّوحِ،

صارَ العالمُ السُّفليُّ مأواها،

فأوغَلَ في المساءْ.

في كأسِهِ حُزْنٌ،

وفي قيثارِهِ شكوى،

ومن شكوى غِناءْ.

رقَّتْ لهُ الأحجارُ

وانفجرتْ حناناً ، أو بكاءْ.

العالمُ السُّفليُّ يصرخُ

ملْءَ سمعِ الشَّاعرِ المخلوقِ

من وجدٍ وماءْ...

لا تلتفتْ....

فعبيرُ روحِكَ غيمةٌ،

تدنو إليكَ..

الْهطلُ فوقَ الأرضِ

في أَلَقِ اللقاءْ...

لا تلتفتْ .. إبَرٌ.. مخارزُ...

تثقبُ القلبَ المعنَّى من ظَمَأْ.

يتأجَّجُ الشَّوقُ العصيُّ،

يسيلُ من شريانِهِ الرُّوحيِّ،
حتَّى آخرِ الرّعشاتِ في الجفنِ المكسَّرِ
بالسُّهادِ،
تفرُّ منهُ دمعةٌ أو نظرةٌ...
غابتْ عبيرُ الرُّوحِ
ظلَّ الشّوقُ محموماً
وعادَ الشّاعرُ اللهفانُ،
من حيثُ ابتدأْ.

2 . من معزوفات أورفيوس على

آ . تفّاحةٌ:

تفَّاحةٌ في كفِّ تفَّاحهْ.
أغفتْ على سكْينِ شهوتِها
فسالَتْ رغبةً،
وتساقطتْ نصفينِ،
في دنيا الفمينِ.
النِّصفُ يسعى باتِّجاهِ شقيقهِ،
ذابا عناقَ توحُّدٍ،
فأخذتُ أبحثُ عن فمي..!!

***

ب . عصفورةٌ

عصفورتي نضجتْ على أحلامِها
صارتْ تُلامسُ ألفَ عصفورٍ
يغادرُ صدرَها
الزَّقزقاتُ تفرُّ من أوتارِها.
والقوسُ مشدودٌ على نهدينِ.
من أَلَقِ الصَّباحْ
لم يتركوا حتَّى شميماً من أقاحْ،
وهناكَ عصفورٌ يروّي فُلَّةَ الحبِّ القديمِ،
على النّوافذِ
كي يظلَّ فضاؤها حُبَّاً،
وتنطفئ الرِّياحْ.
أتُرى ستدركُها النَّسائمُ
قبلَ إفلاتَ الجناحْ؟!

قيثارة الرُّوح:

***

جـ - براعم

قالتْ : أحسُّ براعمي
تنسابُ بينَ أصابعي شوقاً،
ويشتعلُ الجسدْ
قلتُ: اضطرابُ الموجِ في الأعماقِ
يشعلُ شهوةَ الشَّطآنِ أوهاجاً،
ويندلحُ الزَّبدْ....
قالت: تلمَّسْ،
أزهرَ اللَّوزُ الشَّهيُّ،
على رؤوسِ أناملي...
لامستُ...
سالَ الوجدُ من كفَّيَّ، وانعقدَ الثَّمرْ
ماعدْتُ أدري،
أيُّنا قد ذابَ في تنميلةِ الخدرِ اللَّذيذِ...؟!

وأيّنا مازال يصحو في صباحاتِ الخَدَرْ؟!

❑❑❑

أحلام سيدة الحقول

شعر: محمد إبراهيم عياش

مثلما كنّا نناجي نجمّة الصبح
بأيام الحصاد
ونرى في يقظة الأحلام
حبّاتِ النّدى
نقّطفها من جسد العود
ونجني
فرحة الآمالِ
في شهر المواسمْ
نشعل النيّران في موّالنا
قبل طلوع الشمس
نشتمّ عبير الفرح الآتي
فهذا
عام خيرٍ وسنابلْ
كانت النّسوة يبنينَ بيوتاً
من تراب الحقل
يرفعْنَ على كلّ بناءٍ
رايةً من قصب القمحِ
يوشْوشّنْ نسيم الصبّح
فالمشوار قد طال
وما ملّت
بنات الانتظار
وجمعنا ما تبقّى من حصاد اليومِ
ضمّاتٍ
لعدنانَ ووردةْ
تركتْ فوق /كديس/ القمح
نهديْها،
ومالت ترفع الأغلال
عن صدرٍ
وتمحو
ما تبقّى من قطيرات النّدى
فوق الهضاب
إنّه الحبّ

فهل يُسْعفني القولُ
لأجني
عسلَ اليومِ
وأحبو
فوق أكوام التّرابْ
إنّه..
عشْق العيون الخضر
يا سيّدة الحقلِ
ويا..
أرملة النّسيان
يا صمْت الزّمانْ
هكذا كنّا..
نواري حبّنا
نمشي
على صخر الغيابْ
ونغُضُّ الصّمت،
إنْ هبّت رياحُ النّوح،
والآهاتُ،
فالمذياع مكسورٌ..
وصوت العندليب الأسمرِ الصّافي
يغنّي:
ظلموا قلبي،
وما حرّكهمْ
جُرح العذابْ
هي تبكي..
ودموع الفرح الشافي،
بعينيها،
تلوك التعب السّاري
وصمتي،
يرفع الأعمدة البيضاءَ
في داخل روحي
خيمةً
للانتظارْ
وأرى من طرف /النّقبة/ شيئاً
من بياض الصّدرِ
أمشي خلف أحلامي
أصلّي
إنّه الشّهر الحرام..
أنقذيني..
واجعليني.. كاهناً للعطْرِ
أو
أغنيةً للفجرْ
أو
شيخاً يعيد الرُّوحَ للفتوى،
ففي نظرتي الأولى
تعرّفتُ على مملكة العشْقِ
وإنّي قد أُعيد النّظرات
ارفعي الأستارَ
عن عشّ الحمامْ
فلعلّي:

أقطف الآن
نبيذَ القمحِ،
أو أَشفي غليلي
فالهواء الطّلق قد غادَرَنا
قبل قليلٍ
ورأى ما لا يُرى من صدرك الموسوم بالحنّاءِ،
من قبل ارتداد اللّيل
في ثوب الظلامْ
وكشفت السّرَ عَنْ عيني،
رأيت القحمر الفضيّ،
في ثوْب الزفافْ
ورأيت البحر،
من خلف جبال الموج
يبني مدنَ الأجنحة البيضاءِ
في زفّة عرسٍ
للنوارسْ
ورأيتُ الشمعة البيضاء
تدينني إلى شعلتها
قبل انحباس النّور
في ضوء الهلالْ
إنّها.. أحلامُ عبد الحُبّ
في أحضانِ ليلى
ويدٌ للحارس المجهول،
تمتدّ إلى وجهي
وتمتصّ من العين الزّلال
أَيْقظتني لغةُ الوكز،
من الحلم
وقد كان جميلاً
مثلما..
كان الخيالْ.

❑❑❑

قصائد

شعر:دولة العباس

ثوري.. أنثى

ثـــــوري.. ســــــألتُكِ أن تثـــــوري
فالقيـــــدُ جــــار علــــى الأســـيرِ
ثـــــوري علــــــى وأْد الحيـــــــاةِ
وحطّمـــــــــي.. قيـــــــدَ القصـــــورِ
ثـــوري.. فقـــد تَعِـــبَ الصـــباح
بوجهــــــك الحلـــــوِ.. النضــــيرِ
وتململـــــــــتْ حلقـــــــاتُ قيــــــدِكِ
خلـــــــف أثــــــوابِ.. الحريــــــرِ
غنّتــــــــكِ هــــــــادرةُ الجــــــراحِ
ومــــا ســـــكتَنَ عــــن الهــــدير
ثـــــوري علــــى الرجـــل (الأنـــا)
ثـــــوري علــــى (القـــدر المريـــر)

***

خســــئَ الأميـــــرُ وكـــــلُّ مــــافي
القصـــــر.. مـــــن مِتَـــــع الأميـــرِ
أنـــــــا لســـــــتُ جاريـــــــةً ولا
أمــــــةً.. لــــــيحكم فـــــي مصــــيري..

***

أنـــــا بنـــــتُ هــــذا العصـــــر
بنـــــت الفكــــر والحـــرف المنيـــرِ
أنـــا فـــي يـــدي.. أنـــا فـــي يـــدي
ســـــيكون تقريــــــرُ المصــــــير
أنــــا مَـــنْ أنـــــا؟ أنثــــى
جُبلـــتُ مــــن العواطـــف والشـــعور
أنـــــا مــــــن أنــــــا؟ أُنثــــى
وقلبــــــي للعواصــــــفِ والهجيـــــرِ
أنـــا مـــا ارتويـــتُ مــــن الحيـــاة
ولا رشــــــفت مــــــن الحبـــــور
أنـــــا مـــــا عرفـــــتُ مـــن الحيـــاة
ســـــوى المظـــــاهر والقشـــــور..

***

لا.. لـــــن أظـــــلّ كمـــــا أنــــــا..
أبـــــداً.. ولـــــن يرضــــى شـــــعوري

فغـــــداً غـــــداً لمـــــا تُطـــــلُّ
مواســـــمي، ويهـــــلُّ نـــــوري
ســـــأرش فـــــوق الـــــدربِ
دربِ الحـــــب ألـــــوانَ الزهـــــورِ
والـــــروحُ.. روحُ الحُـــــبِّ
إن ظمِئـــتْ تحـــوم علـــى غـــديري..!!

***

أُنثى أنا..!!

أُنثـى أنـا..وتلألأتْ شمسُ الحضارة في يديّا
أنثـى وكلُّ سنىً يُجنُّ إذا استراح بمقلتيا..
أُنثـى أرفرف بالحياة.. جوانحي فوق الثريّا..
أنثـى أثور على القيود وأكسرُ القيدَ العتيّا

أطوي الدجى للشمس أهرعُ أطرق الباب السنّيا
لا للقيـود تغلّنـي سـأحطم القيـد العتيّـا
لن أستكينَ ولن.. ولن حتى أحقِق ما لديا
أنا لي طموحيَ في الحياة ولي المنى تهفو إليا..
ماذا أريدُ وقد صحتْ شمسُ الطموح بناظريا
حُريتي.. حُريّتي.. أنا لا أريدُ سواكِ شيّا.

***

أغاريد

أنـــا والربيـــعُ.. وأنـــت فـــي أشـــعاري
نغـــمٌ يضـــيقُ بهمســـه.. قيثـــاري..
وقصـــيدةٌ مخضـــلّةٌ.. بـــرؤى الشـــذا
حينـــاً، وأحيانـــاً بـــوهج النـــارِ
ومواســـمي ظمـــأى إليـــك تضـــجُّ مـــن
صـــخب الربيـــعِ.. وثـــورة الإعصـــارِ

***

هـــذا النـــديُّ.. نـــديُّ فجـــركَ غـــامِرٌ
روضـــي.. وعِطـــرُ هـــواكَ فـــي أزهـــاري
شـــربتْ مـــن الشـــفقِ النـــدي ولا أرى
عجبـــاً!! إذا ســـكِرت بـــه أوتـــاري
خـــذني إليـــك براعمـــاً لأُذيـــعَ فـــي
شـــفتيك فـــي شـــفقيهما أســـراري

***

وأنـــا التـــي حملـــت إليـــكَ حنينهـــا
أُنثـــى مبـــرأةٌ مـــن الأوزارِ
أنثـــى وأيُّ العـــار يُلحقُـــه الهـــوى
فـــي قلـــب مـــن عشـــقتكَ أيُّ العـــارِ؟

***

روحـــي إليـــكَ ومقلتـــاي وخـــافقي
ومشـــاعري.. وضـــفائري وســـواري
لـــولاك مـــا نزلـــت رؤىً جفنـــيّ
فـــي ليلـــي، ولا عـــرف النعـــيمَ نهـــاري..

❑❑❑

عالم القصة

❑❑

❑❑

كأننا لم تفترق

قصة: ماري رشو

قبل أن أحتسي القهوة شعرت بوقع خطوات تتوقف قبالتي، أتاني صوت نسائي بطريقة أقرب للتمني منها للسؤال:

– هل أستطيع الجلوس؟

قلت وأنا أرفع عيني عن محتويات حقيبتي:

– طبعاً".

جلست بهدوء وهي تضع القهوة أمامها، لاحظت ابتسامتها وعينيها اللتين تشعّان ببريق أضفى على وجهها الأسمر الممتلئ مسحة من الجمال.

جلت ببصري فيما حولي، كانت الاستراحة تغصّ بالمسافرين، حركة متواصلة سريعة: مسافرون إلى دمشق، عائدون منها، وجوه متعبة، أجساد مرهقة، بعض الوجوه تبتسم، بعض آخر قلق، عدت إلى المرأة، كانت مكتنزة الجسد، ترك الزمن بعض البصمات فوق الوجه، كانت عيناها لا تفارقان وجهي، لاحظت رغبتها في الحديث، تعمّدت تجاهلها، فقد مللت من كل شيء، من السفر والمحطات، من الأسئلة والأحاديث، فالسفر منذ الفجر الباكر قد أرهقني، وفي كل الأحوال، هي مسافرة عابرة، تجمعني بها المنضدة الواحدة، بين الضجيج والحركة، والصمت الذي أطبق علينا، عدا صوت الرشفات المتناوبة.

بدت المرأة مرتبكة بعض الشيء، ملت برأسي جانباً، فلكل همومه، ومشاكله، غير أنها سحبتني من الهدوء الذي كنت بحاجة إليه قائلة:

–هذا الحر مزعج!

عرفت أن الحديث موجه لي، قلت بتكاسل:

–أجل!

تابعت وكأنها ترغب بالاسترسال قائلة:

–الحر في دمشق مقبول، أنا أحب مناخ دمشق، أما اللاذقية ورطوبتها؟ يا إلهي كم هي مزعجة.

قلت أصطنع اللطف:

- الحق معك.

اعتقدت أن الحوار انتهى، غير أنها سألتني بجدّية لا تخلو من الاهتمام قائلة:

- هل أنت من دمشق؟

قلت باقتضاب وأنا أحاول إخفاء ضجري:

-لا.

بدا الانشراح في نبرات صوتها، قالت:

- أنا أيضاً لست من دمشق، كنت أقيم مع زوجي وأبنائي في الخارج، والآن في دمشق بسبب العمل.

أنهت حديثها وحدّقت بعيني، وكأنها توحي لي بتفاصيل أوسع، كان علي الهروب من حديث لا أرغب به، خاصة في وقت كهذا، أخرجت بعض الأوراق من الحقيبة، فكرت بكل ورقة، ورحت أحسب الوقت الذي كلفني لتصديق كل منها، تذكرت سائقي سيارات الأجرة، شعرت بالامتعاض، لعنت العدّاد الذي خرب ضمائر بعض السائقين الذين يمارسون الشطارة على الغرباء، فتضيع منهم أكثر المناطق شهرة، أعدت الأوراق، كان قدح القهوة يشارف على الانتهاء، نظرت إلى الساعة، تململت.

ألقيت نظرة حولي، التقت عيناي بعيني المرأة التي ابتسمت، بادلتها الابتسام، فكرت بالنهوض والتحرك نحو الباص، غيرّت رأيي إذ وجدت السائق غارقاً في صحن طعام أمامه، بينما انهمكت يداه بتقطيع رغيف الخبز.

شغلت نفسي بمراقبة الآخرين، امرأة مسنّة تراقب الرجل المسن الذي يجلس قبالتها بشذر، بينما هو يتابع بعينيه المتهدّلتين إحدى الصبايا العابرات، ضحكت في سري، قفزت طفلة تلاحق ولداً يقاربها في السن وهما يتضاحكان، كان المشهد ممتعاً حين سحبتني المرأة من تفكيري وقد حمّلت السؤال مزيداً من اللهفة قائلة:

- هل أنت ذاهبة إلى دمشق؟

أجبت وكأنني على عجل:

- لا إني عائدة منها.

- أنا عائدة من اللاذقية، كنت بزيارة لإحدى قريباتي.

هززت رأسي في اللحظة التي تابعت متسائلة:

- من أين أنت.؟

نظرت إليها ملياً ثم قلت بنزق:

- من اللاذقية.

وكأنها لاحظت تبرمي، لجأت إلى صمت قصير، أعقبته بحركة من يدها وهي تتأفف وفجاة بدت

وكأنها قرّرت الحديث، قالت:

– إذن أنت من اللاذقية؟

لم أجب، غير أنها أصرت على المتابعة وهي تقول:

– عشت في اللاذقية بضع سنوات، كان هذا قبل ثلاثين عاماً.

هززت رأسي، بدت محبطة، غير أنها استعادت ثقتها بنفسها، وراحت تحاول إثارتي وهي تقول:

– اللاذقية في الصيف لا تطاق، وتدعو للملل في بقية الفصول، لا منتزهات، لا نوادي، لا أماكن خاصّة بالرفاهة.

لاحظت عذوبة ابتسامتها، غير أنني لم أستسغ ما أرادت الحديث به، وكنت أفكر بدمشق الحارة جداً، فكرت أن أقول شيئاً، تراجعت، فأنا أهوى في اللاذقية كل شيء، فهي أجمل المدن، بحرّها وبردها، بدفئها ورطوبتها، بكل ما بها، وللحال قفز إلى ذاكرتي شريط من الذكريات، هنالك عند الشاطئ الصخري الذي كان يفصلنا عن البحر خطوات، كنا نرتاح، نعبر الطريق بمحاذاة الشاطئ الجميل، كنا أكثر من صديقة، نحلم بالحب، فتأتي المواعيد مع الغروب، مع الأمل والانتظار، وكنا نثرثر بأي شيء، نضحك لأي شيء، وكان لكل منا حبيبها الوهمي الذي سيعبر بعد قليل، قد يرمي السلام، أو الكلمات، أو يسرق نظرة، تلك الأيام التي ما برحت تهاجم الذاكرة بين الحين والحين، توقظ ما يشبه الحنين.

كان كل شيء مختلفاً، البحر والسماء، الشمس والقمر، الأرض والشجر، والعلاقات بين الناس، الحب، الصداقة، وكأن في وجوه الأطفال إشراقة الصبح، وصفاء النهار، واستراحة الحلم، كان الحاضر يبشر بالآتي الجميل، كان بلدنا ينتظر امتداده الكبير، لم لا، وكيف لا؟ وربما يكبر الحلم ذات يوم مع اللاذقية التي كبرت، وأصبحت أجمل لتبقى الذكرى تعرج دون موعد، كما هي الآن.

سحبتني المرأة من أفكاري وكأنها تصر على أن تخطف الحلم من عيني وهي تردد ببساطة:

– بماذا تفكرين؟

أصابتني الدهشة لسؤالها، ها هي تتدخل بشؤوني، وخلال لحظات انتابتني موجة من الضحك، وكأنني أفرغ تعب النهار بلحظات من المرح، أو أن حالة الإرهاق التي أعيشها تبحث عن ثغرة للهروب، وتذكرت أن النفس والجسد يستطيعان الدفاع عن وجودهما بطريقة من الطرق، وكنت ألملم الدمع من عيني، وألاحظ أن المرأة تمعن بي، تبادلني الضحك، ثم تشرد قليلاً، إلى أن قالت:

– كان لي صديقة من اللاذقية!

تجاهلت كلماتها التي حمّلتها مزيداً من النقاء، ورحت أشغل نفسي بأشياء أخرى، وقد لازمني شعور المرح، نظرت إلى الساعة، ثم إلى السائق الذي نفض يديه ونهض، نهضت، وكنت أفكر بالإسراع واللحاق به.

اكتشفت أن المرأة تسير بمحاذاتي، ضحكتْ ثانية، هززت رأسي باستغراب، لكنها أصرت على الإمساك

بي، وهي تحدّق بعيني، وإحساس يلاحقني بأنها ستقول شيئاً هاماً كان في نظرتها شيء غريب، مختلف ، يذكر بأشياء ترى ما الذي ستقوله أيضاً؟ ومع نداءات الباص المتكررة سألتها لأول مرة وعلى عجل:

- ماذا لديك؟ قولي!

أجابت بطريقة جادة:

- قلت لك، كان لي صديقة في اللاذقية!

قلت على عجل أيضاً:

- سمعت هذا، وماذا أيضاً؟

كان وجهها ينضح بالذكرى، وقد انبثقت في عينيها ألوان من بحر وأرض وسماء، وهي تحدّق بعيني وتردد:

- كان اسمها ليلى، ربما تعرفينها!

خفق قلبي، غير أن صوراً كثيرة استيقظت في داخلي، سألتها وقد تهدج صوتي:

- من أنت؟ ما اسمك؟

قالت وهي تحدق بعيني أكثر:

- اسمي حياة!

كانت تتابع، وأنا عبر الدهشة والتذكر، أربط الصور والأسئلة، وتقاطيع هذا الوجه التي كما أعرفها، وخلال ومضة تأكدت أنها هي، إنها هي، حياة الجميلة التي أحبت، وتزوجت، ووفت، ثم رحلت مع الزوج إلى الخارج.

وكأنها تأكدت أنني هي، علا صوتها وهي ترتمي علي، حضنتها وأنا في ذهول، كانت كل منا تردّد اسم الأخرى بفرح ولهفة، وخلال لحظات تلاشى كل شيء، احتللنا المكان والزمان، كنا أنا وهي نبتعد عن الآخرين، عن الباص، عن السائق الذي استشاط غضباً، وكأننا نعبر شاطئ اللاذقية الجميل، كما في الماضي، نثرثر بكل شيء، نضحك لأي شيء، وكأننا لم نفترق أبداً.

❒❒❒

فاتحة..

قصة: زرياف المقداد

يتقدم الربيعُ متثائباً، تتنسم أعشابه رائحة الرطوبة، وتتثنى خجلى بين الصخور، تتطاول بعض أعناق الأقحوان ثم تغفو حانيةً على ذكريات من عبروا فوقها.

قادته الطرقات الحجرية، وجذبته رائحةُ الأزقة التائهة منذ زمن في بحر ذاكرته. عاوده الإحساس بالندم، وباتهام خطير تجاه نفسه: "أنت لم تعد إلا لتدركها... لتنالها.."

تقوقع داخل شرنقة ملابسه، واستراح قليلاً ملقياً رأسه بين ركبتيه اللتين ضمهما إلى بطنه الخاوية. جذبت الشمسُ أطرافها، فرت فزعة إلى مخدعها من سياط الليل القادم، فاستفاق على لسع برودةٍ لذيذة تتجاذب أطرافه، ورائحة شوارع أسمنتية تتقدم بشراهةٍ نحو أطراف الوادي، وبيوتٍ فارهة تتطاول أعناقها منحنيةً تحت قبة السماءِ....

قريته....

أهي تلك التي حدثته عنها فاطمة... بلى.. لم يخطئ، الساحة مازالت قائمة.. ودكان المنصور شاهدٌ أثري على مغارةٍ فيها ما لذَّ وطابَ من الحلوى.. وبابها المنحني فوق رؤوس الصغار ينفتحُ للداخلِ مستقبلاً رائحةَ أنفاسهم الدافئة التي تسكن في ذاكرة أحجار الطين الرطبة..، وتنفتحُ للخارج على ساحةٍ حجرية تمتد فيها عروقُ التراب التي تشربتْ برائحة الراقصين فوقها، يتذكر حين تتأجج النار، تلجمه، يتشبثُ بثوبِ أمه، ويرقص أبوه حول النار بنشوةِ محارب قديم تلسعهُ أكفٌّ المصفقين وتتقدمُ عيونهم قاتلةً خطواته الجريئة....

يرقصُ أبوه بسيفٍ تئنُ على نصله قطرات الماء الندية، ورجلاه العاريتان تقفزان فوق الصخور المدببة، وتبتلع عروق التراب بقايا جروحه ودمه.

أيقظته رائحة من زمن ما.. عجوز الحي فوقَ رأسه.. "أما زالت" تساءل حين حدقتْ فيه بعينيها الزجاجيتين ولامستْ بيدها شعره مثقلةً رأسه بالوجع المغمور..

تقدّمت.. تراجعت، تقوقعتِ العجوز فوق عصاها، مارت، ثم انتصبتْ شجرة وارفةَ الظلِّ، صعدتْ ببصرها إلى السماء، ثم استدارت قائلةً: خالد بن فاطمة.. ما الذي أتى بك؟".

تساءل الغريب القادم: هل عرفتني العجوز؟!

بداية الحكاية...

قرب المستنقع .....

في أسفل الجبل، قرية ما....، نامت فيها قرون الجهل والطوائف منذ زمن بعيد.. أصبح الضعفاء أقوياء، أخرجوا شياطينهم ونصبوهم أتقياء عليهم، ثم وضعوا حدوداً للحلالِ والحرام، وتاهوا سنوات وسنوات. وسط القرية أقام عراف لم يعرفوا من أين جاء...

قال لهم: ذات يوم سيلحق بكم طوفان المدن....

رجمه الصغار.

قال الكبار، العراف عارف، ما باليد حيلة....

ارتعدت عجوز الحي قرب النار، جذبها النور بنشوة غريبة، حدقتُ أكثر، صاح بها العراف: ابتعدي...

قالت بهدوء غريب: سيرجمونني أليس كذلك؟"..

صاح العراف مرة أخرى: اصمتي..

ارتعشت النسوة حين رأت العجوز العمياء تتلمس طريقها ببصيرة المبصر وتقترب من العراف الذي أكمل ووجه معلق في القمة:

"الطوفان سيلحق بكم.. عليكم بأعلى الجبل.".

***

رجلٌ ما قال لخالد: في أسفلِ الجبل امرأةٌ من ماء، إن أمسكت به هربَ من بين أصابعك، امرأة خضراء إن تنظر إليها ارتمى السهل في عينيك، وترامى الأفق في جسدك..

سأله خالد: ألم تنلها...؟ صمت الرجل، لمعت عيناه... تذكر ماضيه.. حاضره.. رأى آيته.. وصاحَ.. سحقاً لقد لفظتني.. قالت: عجوز خرف.

ضحك خالد حتى ملأ الماء.. وربما الدمع عينيه...

بكى العجوز الخرف، فبدا مربوعاً أشيبَ تفوحُ منه رائحةُ المستنقع.

***

قالت له فاطمة: طردونا يا بني.. ومن يومها ابتلعته شوارعُ المدينة، وأزقتها..

ترهلت فاطمة، قالت له: امض يا خالد.. لك أمانةٌ عندَ عجوز الحي لا تتخل عنها.. أبوكَ قال:

خالد يعرف الطريق، لقد تذَّوق الصبي طعم الحياة ذات مرة.

***

خالد قرّر، جذبته رائحة الأزقة التائهة في عروقه منذ زمن بعيد

طرق باب عجوز الحي، حدقت فيه.. شعر بالحدقتين تتفحصان الجسد الذي أضنته شوارع المدينة.

-ماذا تريد؟"

صمت وعيناه تبحثان وراء العجوز التي صاحتْ به: ماذا تريد.. هل تبحث عنها.؟

طوى يديه أمام صدره ثم صاح: أريد أن أعرف كل شيء.. كيف قتلتم أبي؟"

ضحكت العجوز وقالت: حقاً تريد أن تعرف كيف قتلوا أباك، أم جئت لتدرك غانية.؟!

أعاده السؤال إلى بحر ذاكرته، تاه مرة أخرى في طلاسمها: امرأة من ماء... كيف قتلوا أبي... أيهما أريد..؟ ضحك خالد في سره وقال: أبي قتلته عقولهم المحدودة التي لا تنتج فكراً..

هل أنا ما لم تستطعْ كونَه يا أبي..؟".

امرأة خضراء، السهل أخضر، ..والعفونة خضراء أليس كذلك؟"

ثم تذكَّر حين قال له أبوه ذات مرةٍ ويده تلمُّ جسده الطفل وهما يعبران الجبل: "انظر يا بني إلى السماء المفتوحة،.. لا تغلقها.. حتى لا تقتلها... إن أنت أغلقتها قتلتها، وحين تكشف النهاية للآخرين تصبح محدودةً لهم، تصبح في نطاق معرفتهم، المعرفة يجب أن تكون مفتوحة كما السماء.. وكما هي قمة الجبل."

حركته عصا عجوز الحي فقال لها: يقولون عن غانية زا......

-دعهم يقولوا ما يشاؤون، ستبقى غانية الحلم والشمس والمطر، .. ستبقى راحةُ المسافرِ التي تبحثُ دوماً أفق..

أعرف لماذا عدت يا بن أبيك... ماذا تريد؟".

-أريد أن أعرف كل شيء.

قالت عجوز الحي: إن عرفت كل شيء لن يبقى، لك شيء تبحث عنه، حتى تحيا يجب أن يبقى هناك مجهول في حياتك..

***

في الزمن الماضي ....

تحلقوا حول غانية، اختبأتْ وراء العجوز العمياء.. قال لها العجوز الخرف: أرجوك... فقط نهايةُ أناملكِ.. ضحكت الصبية وقالت له: عجوز خرف.. امض.

اجتمعت الشياطين التي خرجت من سجنها داخل النفوس الضعيفة، تحلّقوا حول العجوز الخرف فقال لهم: انظروا كم قتلت من أبنائكم؟"

نقرت عجوز الحي رأسه: أنت تعرف.. لم تقتلهم سوى أحلامهم التي ما غادرت قاعدة الجبل..

***

في الزمن الحاضر:

غانية تشمّ رائحة الماء، تسأل: جدتي من القادم؟"

يتسلل خالد وراء العجوز، يلمح الصبية وقد أسدلتْ شالها فوق شعر طويل متموج، وأطلتْ شامةٌ رقيقةٌ في الجيد، صوت ضحكتها العارية يلمّه ورائحة الندى تعصف به..

لمس خارطة الجسد وارتعش حين انساب الماء بين أصابعه..

***

اجتمع أهل القرية، أدوا طقوس الرقص فوق عنق الضحية، قرروا أن يرجموا الصبية التي استقبلتْ خالداً والعجوز العمياء التي سلمته إياها..

أما خالد.. فقد قرر أن يتنفس هواء الجبال..

صاحوا بها: بيننا قاتلة اخرجي...

رجعَ الصدى يقول: خالد بن أبيه سيعود.. وفي رأسه مدن من الأفكار.. سيؤدي طقوس الرقص الحقيقية فوق القمم العارية، سيدمي قدميه ووحده من سيسمع غناء الماء...

***

تئن العجوز تحت رجم حجارتهم، وغانية تطلق العنان لساقيها، تمضي رحلتَها في عروق الجبل.

الجسد سهول خضراء ترتع مقل العيون فيه وتشهق الآهات منتحبة في ثناياه كالحلم حين يمتد مرتعداً في برودة القبر أو بارداً في وهج الشمس...

تمضي خلف خالد الذي اكتشف مسارب القرية ومضى يُجد السير ويلتهم التراب، مارداً من ماء.

توسَّد كتف الجبال، ألقى برأسه فوق... استنشق رائحة من عبروا.

أطلق العنان لكل أشيائه، تحرك دونما قيد أو شرط..

الشمس قرص أرجواني مبتسم يمضي بخطا واثقة نحو الأفق..

***

تقول الكتب هناك في قاعدة الجبل مازال الناسُ يكتشفون يوماً بعد يوم مقابرَ لأقزامٍ.. صغيرة.. صغيرة.

❒❒❒

ضمـور

قصة: سلام حربه /العراق

أقلقه رأسه كثيراً.. قبعته الشمسية التي تستقر قديماً على جزء من رأسه الضخم تنزلق الآن بيسر في رأسه بل تبدو مجنحة، طليعة لنداءات الريح.. تلمس رأسه وراح يذرع أبعاده في المرآة (عجباً.. كانوا يدعونني "أبو راسين".. من صغري اندلق رأسي عن رأس ثان فارتبكت هيئتي واستدرجت لسنين طويلة السنة الهزء والسخرية. ما أراه الآن من أوداج منتفخة ورأس مختزل يتوارى في شعر أشيب يؤثث في داخلي قنوطاً باهراً).

لم ينتبه إلى حاله إلا أخيراً.. في سنينه الأخيرة ثلمت فطنته، فقد شحب هجاء أصدقائه، واستبدلت نكاتهم بمديح منافق، وفي تلك السنين أيضاً تشكلت خارطة جديدة لجسده.. عينان هامدتان تطلان من بركتين داكنتين، خدود نافرة، وجه أحمر محتقن بالعافية، جسد مترهل وبطن مكورة متخمة بالشراهة. من رآه في مقتبل شبابه لن يتعرف عليه بسهولة في هيئته الجديدة.. فقد أنفق حياته التالية يضمخ وجوده بنزوات طارئة ويحقن ذبوله بغرائز منشطة، لذا لم ينضب همه يوماً في اقتفاء بصمات النقود ورائحتها البشعة، كما ضجّ سكونه الداخلي بنهم لا يشبع، يصطرع بين جدران المعدة وفي مكمن الفحولة.. رأسه الكبير زلزل كيانه ولا سيما أن حياته قد فطمت مبكراً على جد مصطنع يتحسسه بقلق دائم كما تعود أن يمشط أيامه فتنبسط أمامه كل فنون الغمز واللمز والنظرات المتهكمة، الحرمان ووجع الرأس من أفكار اتضحت بأنها مخصية، لذلك سمي بصاحب الرأي البلوى، وفي مطلع حياته ادخر قناعة قاتمة حصدها من دراسته العلمية، فرأسه قد يكبر ويزداد استطالة إذا ما ارتجفت أيامه بالحقائق واتسعت قناعاته بالجدل والبحث والتنقيب.

(لن أقلب صحيفة أو مجلة أو كتاباً لئلا أصاب بالغثيان. ولن أربك قناعاتي الحديثة بالترهاب واللغو.. لقد طليت حياتي بدهان مانع فلا مواء لصوت قديم ولن تتأكسد أيامي الآتية برذاذ أسىً جديد).

بمشقه كبيرة تخدرت هواجسه لكنه بقي دائم التوجس، وما أثلج قلبه في الأيام المنصرمة أن رأسه لم يعد يشاكسه، فقد ارتكزت عليه وبثبات متعته الشمسية، وتحددت أضلاعه بغطاء رأس العسكرية، وارتسمت فيه قصات الشعر الحديثة. ولم يحشر بعدها في أعناق البلوزات، ولم يشوش سكون الجسد بصداع مزمن لقد أيقن بعد طول مراقبة وتمحيص في المرأة، كما دجج أحكاماً باهتة

من آراء الآخرين، فخلص إلى أن رأسه يذوي، والرؤى الشاحبة تعاني من فقر في الأحلام، وتشوّش استطالته ورقت عظامه، وأذياله تغرقها أوداج منتفخة ورقبة غليظة، لم يكن يعانيه ويؤرق لياليه يشغله وحده، مرة عرّج مع صديقه الصحفي في سيارته الفارهة – بعد أن أنجز صفقة تجارية باهرة– إلى إحدى القاعات الفنية، لم تكن تطربه جعجعة الفن، بل ما تزدحم به القاعة من نساء تهوي بسهولة في شراك الخديعة، كانت القاعة تغص بمنحوتات برونزية لأجساد متباينة وبلا رؤوس، وأفواه الحاضرين تثرثر بما يشبه الطنين، اقترب من الفنان وبهمس ملطخ بالقلق تمتم:

–أين رؤوس منحوتاتك ؟

استدار الفنان إليه –تأمله ملياً– اعتصمت نظراته في الرأس الضامر وبسخرية تملّح جسد الكلمات أردف:

–اختفت الرؤوس من أعمالنا.. لا جدوى منها..

صعقته الكلمات فيما شرخ صداها زجاج قلقه– كل من لمحه بعد تلك الرؤية كبله العجب: عينان تجوسان في متاهة، وأصابع تمسد رأساً في طور اختفاء.. ومن جدّف أقداماً بالقرب منه سمعه يدندن (هذه محنة عصرية.. هذه محنة عصرية) وإذا ما أفاق إلى رشده تجده يلاحق متعة حبس رؤوس الآخرين وقياس تخومها.. وفي آخر أيامه ازداد شراهة، وسوّر أحلامه بالصمم، وتفلطح جسده واندلقت الأجزاء. بطن متهدلة وعجيزة منتصبة، ورقبة عملاقة كعكازة لرأس ضامر.

ما طبع منه في ذاكرة الآخرين: أقدام متسارعة وأصابع تنقب في فراغ، وابتسامة عريضة ساخرة تشرق في وجهه لم يصدق ما استحالت إليه رؤوس الآخرين من هوان وصغر حتى بدت هجينة على الأجساد.

ثم اختفى، وأثار وراءه غباراً من الأسئلة، فأكد المقربون إليه أنه تجلى مستنسخاً في لوحات صديقه، وفكّر مقيم في بلاد مجاورة أن يقايض محنة رأس صديقه بأحلام ثراء دنس.

❑❑❑

مخلوقات الليل

قصة: ميسلون هادي

حوقل السائق وتنهد.. ثم استغفر الله وتأفف ثم سمح لمساعدة الشاب بالصعود إلى الحافلة والانضمام إلى الرحلة.. رحلتنا نحن الذين وصلنا متأخرين بعض الشيء إلى الموقف فلم نفز بمقعد شاغر في آخر سيارة خرجت منه حتى جاءت هذه الحافلة وحملتنا جميعاً من فوق الرصيف. قلت لنفسي إن الحكمة تولد بعد صاحبها بعدة سنوات ضوئية وإنها مع تقدم العمر تكتسب قانوناً خفياً يفرض هيبته على مسافة أمتار، في البداية، ثم لا يلبث أن يمتد ويسري إلى آلاف الهكتارات، ليسفح ظله في النهاية على الجميع، ولولاه لما انكب ذلك الشاب على السائق يستجدي منه المسامحة والغفران ويستحلفه بوعود خلت أن يعفو عنه قبل أن يرضى ويرضخ في النهاية لكلمة طيبة تدّخل وقالها رجل عجوز:

– سامحه يا ولدي.. المسامح كريم.

الدمدمة التي سرت بين ركاب الحافلة بسبب زيادة الأجرة لم تجد طريقها إلى أذن السائق المنقذ، فالصمت يصبح لذيذاً وثقيلاً بعد القفز من أعالي الجبال والفوز بمقعد شاغر، ولا أحد يجرؤ على تعكير مزاجه بعد أن رفع السعر وانتهى الأمر.. بل لم يجرؤ أو يشعر بالرغبة أحد، حتى بالتململ أو التحرك لترتيب ملابسه، التي تجعدت أثناء الجلوس، وإعادتها إلى وضعها الطبيعي الذي كانت عليه ما عدا شخصاً واحداً هو جاري في المقعد الذي أشار إلى الموقف الذي تركناه للتو وقال لي فور أن تحركت الحافلة:

أنظر..

نظرت عبر النافذة فوجدت رجلاً يقف في أعلى الرصيف وهو يبكي، كأنه لم يفرغ بعد من توديع عزيز عليه.. كان يحمل في يده طاسة ماء وقد بدت تمتلئ بمطر خفيف يصل إلى حافتها ولا يفيض أبداً... ودون أن يخطو خطوة واحدة سفح ذلك المطر خلفنا متمنياً للعزيز الذي قد ودعه قبل قليل أن يعود بسلام.. انكفأ رأس جاري على المقعد الذي أمامه ولم يكن يبدو عليه أنه لا يزال لحد الآن ابناً لأحد مثلما لم يكن يبدو على حامل طاسة المطر أنه قد أصبح ذات يوم ابنا

لأحد. ألتفتُ مرة أخرى، أنظر إليه حتى بعد أن غادرنا الموقف، فكان في مكانه لا يزال واقفاً بثبات ينظر إلى الحافلة المبتعدة وهو يشرف بعينيه أعالي رأسه المرفوع وكأنه يُمعن النظر في شيء يختفي داخل غابة فيحاول استعادته بالماء المسفوح من الطاسة التي كانت تشرق كشمس صغيرة بين يديه.

جاري كان لا يزال منكفئاً على ظهر المقعد المقابل لنا، وتفاحة آدم تضطرب في عنقه وترتج مثل لقمة تورط في ابتلاعها ولا يستطيع إخراجها من عنقه مسسته في كتفه وقلت له:

- ما بك.

قال بصوت خفيض:

- لا شيء.. نعسان ليس إلا.. وأريد أن أنام..

فقلت لنفسي:

- لم يكن يجدر بنا أن نلتفت.

ثم فجأة أضاء صوتها الجميل وهو يلهو بالسؤال عن الوقت: الغندورة التي صعدت إلى الحافلة بعد أن صعد الجميع ونظرت باسمة لي وكأنها تنظر باشة إلى طفل وليد، قبل أن تتخذ مجلسها على مقعد من المقاعد الأمامية للحافلة، بين والدتها والنافذة وتنشر مروحة الريش السوداء بين أصابعها البضة وتتدلع.

قالت والمروحة المفتوحة تروح وتجيء أمام خديها:

- كم الساعة الآن.؟

فرد أكثر من صوت.

- الرابعة.

فقالت ضاحكة:

- كم أنسى يا ماما.. أتكاسل عن تغيير توقيتها الشتوي فلا أعرف إن كانت صحيحة أو خاطئة.

امرأة عجوز طاعنة في السن التفتت إلى الصوت الجميل تنظر إليه وهي تحرك رأسها باستدارات حادة وسريعة وتنطق بالبلاهة تماماً كما يفعل العصفور.

- الشمس قوية.. كأنها حريق.

قالت المرأة الجميلة ثم سحبت ستارة النافذة وشبكتها مع ستارة النافذة الأخرى بدبوس فضي اللون فتحت به كوة بيضاء في قميصها الأزرق لتغلق ضوء الشمس الذي كان يحرق جانبها الأيسر وترديه فوراً بالضربة القاضية تامةً إخماد الحريق على جانب وجهها الأيسر لهواء المروحة الطاووسية التي فتحتها مرة أخرى وراحت تحركها أمام وجهها وهي تبتسم. ضمنتُ على الفور أن هذه المرأة غير متزوجة وأنها ما عرفت يوماً معنى القلق على آخرين يستطيعون، بحكم الحب، استنفاد طاقتها على الابتسام وإطفاء هذا الجمال اللاهي بخرقة مبللة من خرق مسح البلاط أو غسل الصحون.

- هل أنت عطشان.

شربت قليلاً ثم قلت لجاري وأنا أعيد له قدح الماء فارغاً:

الصمت ثقيل.

قال:

- سائقنا عصبي المزاج.. لا أحد يجرؤ على فتح مذياعه.

كانت الكوة البيضاء في قميصها الأزرق ما زالت تضيء.. لتجعلني أتأكد أن الفوز بمقعد مريح بعد عناء طويل يجعل الصمت رغداً والجسم هانئاً، ولقمة بعد أخرى مضت المرأتان الشبيهتان بريا وسكينة في التهام الطعام من صرة موضوعة بينهما على المقعد، وطلبت المرأة الجميلة من أمها أن تختار لها مجلة حلوة تقرؤها وسقط رأس جاري على كتفي واستغرق في النوم، حتى ظننت أنه مات، وسمعت ريا تقول لسكينة وهي تأكل:

- هل الصابون في أمان؟

قالت ذلك وكأنها توصيها باتخاذ الحيطة والتأني لدى عبور شارع من جانب لآخر. صاح جاري الذي كان قد تجاوز الأربعين من العمر وكأنه قد فز من كابوس.

- ما.. ما.. ماذا حدث؟

قلت..

- لا شيء.. السائق توقف

قال:

- لماذا؟

قلت:

- لا أعرف.

ارتفعت الرؤوس وتمايلت وهي تلاحق بفضول مفاجئ، السائق الذي هبط ومر من النافذة المكشوفة التي تناظر نافذتنا من جهة اليسار فقالت المرأة الجميلة وزندها يذوب فوق الستارة كالزبدة:

- إنه يبحث عن شيء ما في الأرض.

قال جاري:

هل سقط من سيارته؟

قالت:

- كلا لا أعتقد ذلك

فقال:

إذا لم يكن له فلماذا يتوقف؟

لم يجرؤ أحد على الاعتراض.. فالطريق طويل وموحش.. والكلام معه لن يقدم ولن يؤخر.. والسؤال مؤجل إلى أجل غير مسمى.. فليس هذا وقت السؤال ولن يكون.. فعاد رأس جاري وسقط على كتفي كالميت، ثم بعد تلك السقطة بثوان انطلقت آهة زفير طويلة أطلقها أحد الركاب ثم استغفر ربه وراح ينظر من النافذة إلى سرادقات متلاحقة كانت تمر أمام ناظريه ثم تموت مرة أخرى لتولد أمام عيوني مترادفات متلاحقة أحدها لمأتم وآخر لعرس. ثم خيام بدو منتشرة في العراء ثم دواب ترعى في الأعشاب بلا راع ثم باعة بطيخ يفترشون قارعة الطريق وأمامهم موازينهم ثم فز جاري من نومه وصاح:

- ها.. ها ها ها.. ما هنالك؟

قلت له:

- توقف السائق من جديد

قالت المرأة الجميلة والستارة تتأود بين يديها وتنثني:

- ما هذا؟ إنه ينظر إلى الأرض مرة أخرى

قال جاري:

- هل سقط من سيارته شيء؟

قالت:

- لا.. لا أعتقد

ثم أردفت وهي تعيد الستارة إلى مكانها..

- يا له من سائق غريب.

عاد جاري وألقى رأسه على كتفي لينام مرة أخرى، والطريقة التي فعل بها ذلك أوحت لي بأن هذا الرجل يظنني أمه أو أباه أو أخته أو أخاه.. أتراه يعرفني؟ وما هذا الذي في حضنه؟ شيء أسود كالطوق ولكن رائحة لذيذة تنبعث منه:

إنه شعر مستعار يا ماما.

قالت المرأة الجميلة لأمها وهي تشير إلى صورة في المجلة التي بين يديها فالتفتت العصفورة إليها مرة أخرى.. ومع التفاتتها العصفورية الحادة نطق الراديو فجأة وتنحنح قبل أن يتكلم عن

خرخشة متواصلة لإبرة مزعجة تبحث عن إذاعة صافية الصوت في غابة من الإذاعات ذات الأصوات البعيدة: خش ش ش وش ش ش ش ش ثم نقدم لكم و ش ش ش ش ثم هذا الذي خش ش ش ش ش ش ثم عبرت الشط علمودك خش ش ش ش ثم معنا على الهاتف و ش ش ش ش ش ثم حيّ على الصلاة حيّ على الصلاة حيّ على الفلاح حيّ على الفلاح. توقفت الإبرة عن الخرخشة وتلا الشهادتين الكثير من ركاب الحافلة وراح الرجل العجوز الذي أدار مفتاح الراديو، وهو نفسه الذي حث السائق على المسامحة

والغفران أول الرحلة، ينود مستأنساً بذكر الله على صوت آذان الغروب. اليوم هو الثلاثون من حزيران ومعنا فضيلة الشيخ محمود أبو محمود للإجابة على أسئلة المستمعين والمستمعات من كل مكان والسؤال الأول وهو من المستمعة ألف حاء من السودان يقول:

- هل المصافحة حلال أم حرام؟

قالت المرأة الجميلة:

- أوف... ما أتعس هذا الحر؟

فز جاري من النوم مرة أخرى وصاح:

ها.. ها.. ها .. هل وصلنا؟

شهقت المرأة الجميلة هذه المرة وقالت:

- يا إلهي.. يبدو أنه قد عثر هذه المرة على ذهب.

ابتسم البعض منهم ساخراً.. وقالت ريا لسكينة:

- ذهب؟ كيف تمكن من رؤيته في هذا الظلام؟

امتدت الرؤوس مستطلعة، وصاح رجل يجلس خلف المرأة الجميلة:

- إنه طوق يلمع.. وليس ذهباً..

- إنه غطاء معدني

- بل إنه برميل

- اسألوه ما هو بالضبط؟

- ولكن هل سقط من سيارته؟

- ربما هو ذهب فعلاً؟

- يا له من سائق غريب الأطوار.

بعد قليل كان أذان العشاء قد جعل أضواء السيارة الصفراء الصغيرة تشتعل، والظلام مع الضوء جعل الوجوه تبدو أكثر تعباً: بعضها تغضّن والبعض الآخر شاخ، ومنقار العصفورة تهدل إلى أمام ووجه المرأة الجميلة بدا بحاجة فعلاً إلى رشة العطر التي أردت برائحتها رأسي وباقي الرؤوس.. معلنة تمردها الخافت على صوت الراديو، الذي أعلن بعد آذان العشاء عن تقديم أغنية فات الميعاد لأم كلثوم، ثم ظل يردد طوال الليل بعد ذلك، وكان منايا يدوم هنايا مادمش ليه.. حتى غلبنا النوم..

في منامي حلمت أن السائق أيضاً قد نام ثم راح يغط في نومه وهو خلف المقود.. وبالرغم من أنه كان يقود الحافلة وهو نائم إلا أنها كانت تسير بانتظام وتتخذ مسارها الصحيح كيفما سار الفريق دون أن تنحرف أو يصيبها العته. تساءلت في حلمي كيف يقود سائقنا سيارته وهو نائم وظننت أنه لا يعقل ذلك كيفما اتفق

إنما يأخذ منه مساعده الزمام ليدرج بالحافلة إلى الأمام ويقيلها عثرات الطريق. ولكن الأمر، في حقيقته، لم يكن كذلك إذ استوقفنا طلباً للرخصة، شرطي للمرور كان له وجه حامل طاسة المطر، وتحدث إلى السائق وهو نائم دون أن يكتشف استغراقه في النوم حتى وهو ينظر إلى عينيه المغمضتين.. في هذه اللحظة أدركت، بأن هذا الحلم تسبب فيه العطر الذي رشته المرأة الجميلة وأحسست بأني سأستيقظ من النوم.. كنت عطشاناً جداً فالتفت إلى جاري وقبل أن أطلب منه الماء قال وهو يشير إلى النافذة:

انظر.

نظرت فوجدت ناراً موقدة في الظلام وحول السيارة أعراب ملثمون وجوههم خلو من أي تعبير وغررهم تبدو في ضوء القمر فاحمة السواد. كانوا يوجهون بنادقهم إلى نوافذ الحافلة وإلى مساعد السائق الذي كان يلبط بين أيديهم كسمكة أخرجت لتوها من الماء. قلت:

– ماذا حدث؟

– قال:

– لا أدري كنت نائماً مثلك.

أحسست مرة أخرى بأني أحلم.. وأن الحلم سينتهي بعد قليل فور أن أستيقظ من النوم.. لكن وقتاً طويلاً مضى قبل أن أستيقظ فعلاً وقد انتهى ذلك الحلم لأجد نفسي وحيداً في الحافلة المنقذة التي كان قد غادرها جميع الركاب وتركوها لظلام دامس وعميق، تخوض في لونه الأسود الحالك غلالة خانقة من غبار أحمر الرائحة ويغطيني من كل الجهات حتى يكاد يدفعني في تراب منخول تساءلت أين ذهب الجميع؟ ولماذا تركوني لوحدي في هذا الظلام المقفر الثقيل؟؟ وشعرت بالخوف من أن تبتلعني أفواه التراب الصحراوي قبل أن ينجدني أحد. ولكن مرة أخرى أدركت بأني أحلم وأني على وشك الاستيقاظ من هذا الحلم لأكون بأمان تام وعلى أحسن ما يرام.. ونجوت فعلاً من ذلك الحلم واستيقظت أخيراً لأجد جميع ركاب الحافلة، كما كانوا، مستغرقين في نوم عميق والسيارة تمضي بهدوء شديد على الطريق وثمة صوت ضعيف ينطلق من مكان خفي في الحافلة

وهو يملي على سائقها بالتوجه إلى نار مشتعلة.

صرخت بالسائق محذّراً إياه من التوجه إلى تلك النار.. ولكنه لم يبال بصراخي ومضى غير آبه للنار التي كنت أحذره منها. صرخت أعلى.. صرخت أكثر.. ولكنه لم يسمعني.. أو كأنه لم يسمعني صراخي مستمر.. وصلاتي لا يسمعه أحد.. بل أنا نفسي لا أسمع صوتي.. تماماً كما يحدث في الحلم.. ألا زلت نائماً وهذا حلم آخر؟ لماذا لا أستيقظ إذن... أو يوقظني أحد؟

– العراق

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الأميرة والمرآة

قصص

للأطفال...عارف الخطيب

الكابوس

قصة:منهل السراج

-سوف لن تبعث.

يصرعني هذا النداء، يفاجئني، وعندما أنساه -ونادراً ما يحدث هذا- يأتيني متجدداً قوياً، يبدأ عند أذني الوسطى أو الداخلية، ثم يرسل إشارات تجعل جسدي كله آذاناً وسطى وداخلية، يأخذني فتجدني زوجتي متقدماً بعنقي مصغياً بدهشة، فهذا النداء يدهشني في كل مرة يأتيني، وهو يأتيني في كل الأوقات، يهزني من نومي، أتدثر دون فائدة، يعصف في رأسي أثناء أداء عملي وفي حمامي، وبينما ألعب مع أطفالي.

لست واهماً، فإن اللجنة التي شكلتها منظمة [.........] العالمية قد أرسلت لي أحد موظفيها المهرة كي يطالع آخر ما كتبت في دفتري الذي أحرص بشدة على إخفائه. والدليل على ذلك أن موضوعي الأخير كان حول مفهوم الحار والبارد، فعندما قدم لي هذا الموظف كأس الشاي سألته:

-هل هو حار أم بارد؟

فأجابني بخبث:

-أنت فقط من يستطيع تحديد ذلك

إنهم يراقبونني، وما لا أستطيع فهمه هو كيف يصلون إلى أدراج طاولتي المقفلة..؟. ولكن ما الغريب في ذلك، لقد توصلوا إلى اختراعات لم أكن أتوقعها في كتاباتي السابقة، مؤكد أنهم يقرأون ما أدونه دون أن يفتحوا الأدراج، ومن المؤكد أن من يساعدهم في ذلك هم زوجتي وأطفالي.

الجميع متواطئ علي، وحده طفلي المختل هو الذي لا يمكنهم التأثير عليه، فعندما أجده مهتاجاً يصرخ ويقفز ولا يسمح لأحد أن يلمسه، هنا أدرك أنهم كانوا في بيتي.

ها أنا أدفع ثمن معاصيّ، فأنا لم أضحك منذ أعوام ولم أتحدث إلى صديق، إنني أصلي الأوقات الخمسة، وأحاول أن لا أنقص النوافل، مواعيدي بين الصلوات، قبل الظهر أو بعد صلاة العصر، يصحو أولادي على صوت قبقاب الوضوء للفجر، وينامون مع آخر ركعة من وتر العشاء، أصوم كل إثنين وكل

خميس، وأصوم مع زوجتي الأيام البيض من شوال، أصون جيراني، وأصل رحمي، رغم أن أقاربي لا يرحبون بي وبأولادي، لكن عملي مع الله.

في الوظيفة قلت:

- واسطتي ربي

ضحك موظفو الذاتية، صافحني رئيسهم بيدين صغيرتين تافهتين كاتماً ضحكة، ثم قال:

- ليس عندنا شواغر.

فتحت باب الإدارة، فصرخ أحدهم:

- اجتماع.. يا ......

خرجت إلى الشارع، كان أحد الأولاد يرشق كأساً إلى السماء ويتركها تسقط دون أن تتكسر فينظر إلى الناس باسماً ظافراً ببضاعته.. ليفاجأ بأحدهم يقترب منه ويسأله:

- هل هي ضد الكسر؟ بكم ثمن نصف الطقم؟

عدت إلى البيت وكتبت عن رتل من الناس يمسكون بأيدي بعضهم البعض بينما عيونهم تلصلص على عيون بعض.

- لن تبعث

أدرك حجم قوتهم وشرورهم ولكن ما الحل؟ فأنا لم أعد أستطيع الانسحاب من موقعي.

بحثت بين اللوحات المعلقة في الشوارع العريضة وقرأت عن طبيب يعالج الشكوك والمخاوف، حدثته عن المنظمة، استمع لي بنزق وكتب لي وصفة ثم قال:

- أحضر الدواء عن طريق التهريب، لديك انفصام،

أردت أن أحدثه عن معاصي التي ارتكبتها لكنه أشار إلى انتهاء الوقت المخصص، ثم إلى ضرورة أخذ الدواء. أدرك أنني ارتكبت المعاصي، وأنا أعترف بذلك، ولكن أن لا أبعث، فهذا خطير جداً، وأين تذهب هذه المعاصي؟ وكيف أغتسل منها وأعود كما ولدتني أمي؟ فلقد حاولت بكل ما لدي أن أزور النبي عليه الصلاة والسلام وأن أحج إلى الكعبة، دونما جدوى، تنهدت من أعماقي عندما سمعت بجاري الذي مات في الحج أثناء "النفرة" وداس عليه ثلاثة ملايين حاج، قلت:

- نيالو على هيك موتة.

والآخر الذي مات عند الموضأ عندما تزحلق فاصطدمت مؤخرة رأسه بحنفية الماء، حلمت ليلتها أنني شنقت واستيقظت منشرحاً، داعياً الله أن يطعمني "الحجة" في العام القادم.

سوف أقف في "عرفة" وأستغفر الله عن كل ذنوبي ومعاصي.

في إحدى ليالي الشتاء جمعنا أبي حوله وسألنا بصوت خشن:

– من رمى قشرة الموز فوق الخزانة؟

– ثم صفعني دون أخوتي مع أنني لم أفعل ذلك، لكن ما فعلته في اليوم الثاني هو أنني أخفيت شرشفي المبلل خلف الخزانة، ووضعت دبوساً كبيراً في فراش أبي، وتمنيت أن يخزه ليلاً.

كانوا يقولون:

– دورك في الاستيقاظ باكراً لشراء ثلاثة كيلو من الخبز. بعد العصر تسقي الدالية الكبيرة والدالية الصغيرة. لا تغرقها بالماء. وعندما يحل الليل تخرج تنكة الزبالة، ترتب خزانة الأحذية.

– كنت أشتري كيلوين ونصف من الخبز وقطعة من المشبك الساخن. كنت متأكداً أن أمي لن تزن الخبز مرة ثانية.

لقد كانت جدران بيوت أقاربنا مليئة بصور مفقودين، وكنت أظن أن كل من تصور سوف يتلاشى وتبقى صورته معلقة، وهكذا عندما قرروا أن يصوروني من أجل المدرسة بكيت وركلتهم بشدة، بينما كانوا يشجعونني بقولهم إنهم سوف يكبّرون صورتي ويعلقونها على الحائط.

في العشرين من عمري ذهبت أعزي صديقي بأبيه فوجدت الشيخ يصرخ:

– سمي القلب كذلك لأنه متقلب، فاحذروا من يستمع إلى أغنية (قدر أحمق الخطى) تعتبر زوجته طالقاً؟

ثم يستأنف بصوت أعلى جعل قلبي يغوص:

– حرام.. حرام..

عندما خرجت من العزاء همست في أذن جاري:

يا رب سامحني على جهلي واعف عني، أنا عبدك الضعيف.

وكنت أيضاً أضع كتاب الرياضيات في خزانة الأحذية قبل خروجي من البيت، وعند عودتي أتناوله لأدخل به تحت إبطي موهماً أمي أني تعب من الدراسة وأنني جائع.

وفي السينما كان عنوان الفيلم –استغفرك يا رب– (حب وعنف وإثارة) وكانت الأماكن كلها محجوزة؛ فقطعت تذكرة "تلقيح" وقضيت الوقت كله مستلقياً أمام الشاشة، أضايق من في الصالة والبلكون حين أرفع ساقي فتأتي في وجه الصورة فأسمع صراخ المشاهدين وأضحك. يا رب: كنت جاهلاً.

أما المعصية التي كنت أخجل منها ومن تذكرها فهي أنني كنت من الخامسة والعشرين عندما كنت أتلصص على جارتنا سميرة، ورغم أنها تعرف ذلك وتتهيأ لمراقبتي ليلاً عندما ترى اسوداد الثقب الذي أحدثته في الجريدة التي غطت أمي بها نافذة المطبخ، كانت تتقلب على فرشتها وتنظر بطرفها باسمة كأنها تسألني:

– مبسوط؟

ولأكمل يا ربي اعترافي اليوم لك مضيفاً آخر ما أذكر من آثامي، حين وضعت على ثقب قفل الحمام

شريطاً لاصقاً كي لا يتلصص أحد علي ويباغت وحدتي قبل حمامي يا رب أنت الستار.

لكن لن أخاف المنظمة وأنا أعلن أمامكم وأمامهم أيضاً أنني لن أغادر مركز العالم هذا المكان الذي جعلني أكشف الأسرار جميعها أنا فقط من رمته العاصفة وبصدفة غريبة.

هم لن يستطيعوا قتلي، حتى لا أبعث شهيداً لكنهم، سوف يمنعون بعثي، بينما يلتقي الجميع، وأنا أين أكون؟ وما نفع أوراقي إن لم أمش على الصراط المستقيم وأصل بسلام إلى الجنة أو إلى النار؟ أدرك يا ربي أنني برحمتك أدخل الجنة، فكل عباداتي لا تعادل نعمة البصر التي أنعمت علي بها.

ما الذي يفعلونه حتى يجعلوا الرب ينساني؟ أخاف خطرهم وأرتبك منه، ولكن هل أتراجع بعد أن وصلت إلى الحقيقة؟

اليوم أحرقت أوراقي جميعها، أصابني الارتياح، ولكن لا تقلقوا، فكل فكرة وكل نتيجة توصلت إليها هنا في رأسي المهم أن لا تنسوا أن ما وصلت إليه هو أن الديانات تلتقي، فلا خلاف جوهري بينها: الماهية واحدة، والصراع كان دائماً على العناوين، كذلك شأن الفلسفات والنظريات كلها، وأنا مستعد أن أصمد أمام أرسطو والغزالي وابن رشد أيضاً.

هذا الدواء اللعين يشتت أفكاري ويخدّرني، ويشل دفاعاتي أمام "المنظمة" ويجعلني بطيئاً عاجزاً عن تعليم ابني جدول الضرب. سوف أتركه.

اليوم نسيت صلاة الضحى ولم أردد "أذكار طلوع الشمس" وأنا منذ بدأت تناول الدواء لم أصم، حتى قالت لي زوجتي:

– ابنك المعتوه يشبهك

لعلي أصبحت مثله.

ارتديت جلابيتي ومضيت أشرح للناس في الطريق فلسفتي، وبينما النداء يزداد صخباً في رأسي– لن تبعث

– كنت أصرخ أكثر فأكثر، حتى يكاد رأسي ينفجر مني، وأرى الناس حولي يبتسمون، وأحياناً يشفقون، رغم خطورة ما أنادي به.

أوقفت الباص لكن معاون السائق رفض أن أصعد في الباص مع أنني رددت عليه قول ابن عربي:

– لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير لراهب

لكنه لم يمهلني بل قهقه وصاح بالسائق أن يسرع ملوحاً لي بيده وبقدمه، بينما كان معلقاً بباب الباص، وعندما شاهدت شباناً صغاراً يتسكعون في الحديقة، أكملت عليهم قول ابن عربي:

– وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن

لكنهم لم يستمعوا بل علقوا لي ورقة في ظهري.

ركضت بأقصى قوتي، مجرجراً ذيل الورق، بينما أصوات جميع أعضاء المنظمة تعصف في رأسي:

- لن تبعث:

وعندما التفت إلى الخلف وجدت كلاباً كثيرة تركض ورائي، فانحنيت ألتقط حجراً فوجدت أنه ملتصق بأرض الشارع.

- الله يلعن هيك بلد كلابها فلتانة وأحجارها مربوطة.

❑❑❑

زيارة

قصة: فراس سليمان محمد

الغرفة ملأى بالبرغش

لا تهتمي.. خمس دقائق ولن تري واحدة

مغتبطاً راح يلاحق البعوض بسحقها بفوطة وسخة

لا بأس دعنا نجلس في الخارج. ونشعل ناراً كما فعلنا في المرة السابقة.

بينما هو يلملم الحطب والقش جلست أحكي وأكش هذه الكائنات الصغيرة المزعجة "السماء مذهلة هنا سطوتها.. الطبيعة التي تتدافع كاملة محمّلة بالأقاصي.. الظلام والصمت المطعمان بخرير مياه الساقية المجاورة.. خشخشة الحشرات.. فرقعة النار رقرقة الغموض في عيني الكلب العجوز الذي يقعي أمامنا.. الروحان المخموران قنينة النبيذ البلدي التي تكاد تفرغ..

– انظري إلى عيني هذا الكلب كيف تبرقان بحزن.

مرتبكاً فرحاً هزّ العود الذي بين يديه ورماه على النار. حك لحيته بنزق وأكمل. إن رخاوة حركاته وعمق نظراته تحرسنا من الزمن وتحررنا منه..

ألم تلاحظي؟ منذ ثلاث ساعات ونحن نحكي

و.. وصمت كنت أعرف ما يفكر به.. وكان هو أشبه بأيقونة ممحوة.. تدويرة خلاء بلا ملمس، شكلاً للحزن مجروفاً بعاصفة حلمٍ

– تريد أن تسألني لماذا جئتُ وحدي وليس معه. لا يروق لي أن أشرح هذا، لكن دعني أقول." من يربط النبع الطيّار بحجر" مرةً قال ذلك صديقك كنتُ أحسّ رغبته المجنونة في لمسي وخشيته المرتعشة التي تجعله يرغب مثل وحش وديع. يهذي مثل راعٍ.. يحلم مثل شاعر قبل اللغة.

– صديقك الذي اصطحبني إلى هنا، أنا وأنتَ، بما نجبه، لكن دعنا ننسه.

جئت إلى هنا كي أنسى وأتذكر أنها أحاسيس معقدة، ربما لا أستطيع شرحها أرجوك لا تقل شيئاً ربما

ستخطئ وتفسد كل شيء.

– لكن ذلك غامض بعض الشيء. لم يبق نبيذ، تفه، لا أنكر منذ شهر أقصد منذ تلك الزيارة وأنا أحلم بكِ.. أحلم أن تأتي وحدكِ.. لكنه مجرد حلم، حتى الآن أكاد لا أصدق.

– أرجوك اصمتْ، ثم عليك أن تعرفُ أن كل الأشياء الواضحة تحتاج لتوضيح أما الغامضة فمكتفية بذاتها.

دخلتُ الغرفة لأحضر الإبريق، لأصنع قهوة، كل أسماء الأشياء هنا لا تؤدي وظائفها العادية. حتى هذه الغرفة الواقعة على شفا قرية وسط حرش من الديس والسرو مبنية بطريقة عجيبة، من الصعب إعطاؤها شكلاً هندسياً. هذه الغرفة تشبه جناحاً محنّطاً لطائر أسود عملاق. كنتُ أريد أن أقول، الأمكنة تشبه قاطنيها، لكني استدركت وقلت القصب المكسّر ها هنا فكرة ترسي نفسها الثقيل. تسكن في الكتب تتحول وتبقى كما هي، أيها الرجل في الصدى في الجواب المشقق في تلاشي أريج الوردة تسكن وعلى حافة خرافة الصورة تُشرف على هذا الأزرق يتدلى من الغرابات الجميلة لا تبتئس، جميعاً نفنى والورثة ينتفون جهالتهم من بقايانا التي تلمع دون طائل. ضحك، زمجر.. سرّح جسده في حقل من الهذيان لا يُستعاد كنتُ أحدّق في عينيه في دمعة تتكسر، في يده تمسّدُ رأس الكلب بحنّو مذهول.

– هذه الغرفة عمرّها قدرقاسٍ أو ربما طاغية اسمه أبي، وأنا أعيش هنا فقط لأنه ليس ثمة مكان آخر.

الكلب كان يتمطّى فيهب المشهد حركة تشبه أرواح الموسيقا وراء الأمكنة تحدّث عن أبيه وعن طفولة حزينة وعن خيبات مغمسة بالعدم والذل. فقد تعلّم بإجادة كيف يسوط نفسه وكل الأشياء بحقد. لكن كانت تنقصه الدقة وموهبة المحاكمة التي يملكها صديقه، صديقي، وهذا كما رأيت عادي.

أمام خسرانه خفتُ أن أفقد أفراحي في هذا الليل الطائش الطازج.

آه انظرْ إلى هذا الكلب، إنه دهشة حقيقية.. إنه يشبه قيلولة عقل صوفي ثم انتبهت إليه كانت تلمع في عينيه رغبة حادة في معانقتي.. لم أكن أرفض لولا إحساسي أنه ما زال متسخاً بآثامه وارتباكاته وبمخاوف تتدفع من عتمة الذاكرة، من خرابة مصنع عتيق لأخلاقيات عتيقة.

– تعرفين هذا الكلب هو أنا، تلعثم.. هاج، ضرب رجل العرزال الذي صنعهُ في المرة السابقة، عندما زرته أنا وصديقه، صديقي، لينام فيه، تاركاً لنا الغرفة.

لا متسع لأجنّ تماماً أو أموت بالطريقة التي أحب.. إنكِ.. ثم غصّ كأنه يختنق.. إنكِ أكثر جمالاً من أن يُحلم به.. أحتاج لوقت كبير لأصدق أنكِ هنا.

بدا أمامي ليس عالقاً بشيء، حقيقياً ومنتهياً مثل نطفة في الفراغ.

كنتُ أدفئ يدي فوق النار، وأرقب ذاكرتي كرةً تتدحرج على حافات أواخر هذا الليل كنت أحاول أن أفرّ من صورة ذلك البعيد الذي طوّقني بهالات أحاول جاهدة.. أن أفلت منها.

– صحيح لم أخبركِ.. الجميع هنا صدّق أن هذا الكلب كان عجوزاً بسيطاً بقي طوال حياته دون امرأة، لكن في السبعين من عمره، شيء ما جعله يتزوج، كانت زوجته امرأة صبية جميلة وصغيرة، لم تمض

أيام آنذاك حتى أخبره أحد أقربائه: إن امرأته تخونه، فهبّ العجوز وقتلها ولما مات مسخَه الله إلى هذا الكلب الذي ترينه.

لم أعد أفرّق بين الصراخ والعواء كانت الأصوات عميقة وحادة ووحشية

– انظري.. القماشة السوداء طارت. القماشة المسدلة كستارة كباب على أحجار ترتفع لتصنع ما يُسمى "حمّام" "مرحاض".

حقاً إنها تطير..

كان يصرخ.. يقفز.

القماشة تطير.. والكلب العجوز يلحقها.

لم أكن أشعر بشيء سوى بالنعاس وبخدر لطيف. أنتظر طلوع الفجر الذي يعني أني أستطيع أن أنام بضع ساعات دون أن يزعجني البرغش قبل أن أسافر إلى العاصمة..!!

❑❑❑

ألسنةُ الأبناء

قصة: عارف الخطيب

احتشد أهالي قرية "الجريانة" في ساحتها الضيقة، ينتظرون زائراً من المدينة..

كانوا يلغطون، يتهامسون، يمدون أعناقهم، يتطاولون، يفتحون عيونهم، ويرصدون الطريق..

طال انتظارهم، ونفد اصطبارهم، و..

فجأة..

برقت أسارير وجوههم، فقد جاءت سيارة حديثة، نزل منها رجل أنيق أكرش، شامخ الأنف، فاخر الثوب.

دوّى تصفيق الترحيب، وانطلقَتْ زغاريد الفرح.

سار الرجل الأنيق، على سجاد ممدود، وصعد إلى منصة عالية، انتصب واقفاً، فصار رأسه، أعلى الرؤوس! ازدهى ابن الشعب، وشرع يخطب في الناس، والناس يصفقون. ظل الرجل يخطب ثلاث ساعات طوال.

وظل الناس واقفين، يحملقون إليه، ولا يفهمون شيئاً مما يقول!

ومع ذلك، ظل يقول، ويقول، حتى غمرتْ أقواله ساحة القرية، وجرت في أزقتها الموبوءة الآسنة، و.. نضجت الذبائح، وفاح قتارها، فكفّ الخطيب عن الكلام، وأقبل على الطعام، فتناول غداءه، ثم ركب سيارته، وانطلق إلى مكان آخر، ليلقي خطبة أخرى.

وحينما عاد الناس إلى بيوتهم، دعا أبو يقظان أبناءه، وقال لهم:

- اسمعوا يا أبنائي ما أقول، وافتحوا آذانكم وعقولكم.

اقترب الأبناء من أبيهم، وعلّقوا به عيونهم، فتابع يقول:

- أريد أن تتركوا أعمالكم، وتُدربوا ألسنتكم، على الخطب والكلام.

- لماذا؟!

- لقد رأيتم الرجل الذي جاءنا اليوم.

- رأيناه
- هل لامس حذاؤه التراب؟
- لا
- هل رأيتم على جبينه قطرة عرق؟
- لا
- أرأيتم يديه الناعمتين؟
- رأيناهما
- أرأيتم سيارته اللامعة؟
- رأيناها.

قال الأب:

- لماذا لا تحذون حذوه، وتصيرون مثله؟!
- أتريد أن نترك العمل، ونمتهن التشدّق بالكلام؟!

-وماذا جنيتم من العمل، سوى الفقر والتعب؟!

- نحن لا نحسن مثله تنميق الكلام.
- بالممارسة تحسنون التنميق والتزويق
- ولا نعرف ماذا نتكلم!
- تكلموا عن أي شيء، لا تكترثوا بالسامعين، هل فهمتم أنتم شيئاً، مما قال ذلك الرجل؟
- لا
- وأنا مثلكم، المهم أن تطيلوا الخطبة، لتنالوا إعجاب الناس.
- لسان الرجل طويل، ونحن لا نقدر أن نطيل مثله، في الكلام!

قال الأب:

- دعوا هذا الأمر لي، وسأجعل ألسنتكم أطول من لسانه.
- كيف؟!
- الآن ترون.
- وقف الأب أمام أبنائه، وقال :

- افتحوا أفواهكم

انفتحت أفواه الأبناء

- أخرجوا ألسنتكم

- خرجت ألسنة الأبناء

- مدّوا ألسنتكم أطول

مدّ الأبناء ألسنتهم إلى أقصى ما يقدرون

- حرّكوها يميناً

تحركت الألسنة إلى اليمين

- حركوها شمالاً

- تحرّكت الألسنة إلى الشمال

- مدّوا ألسنتكم إلى الأمام

مدّوها

- أرجعوها إلى أفواهكم

- أرجعوها

- أطلقوها من الأفواه

- أطلقوها

- ارفعوها إلى الأعلى، لتضرب أرنبة أنوفكم

رفعوها

- اخفضوها إلى الأسفل، لتلمس أسفل ذقونكم

- أخفضوها

- لا تتحركوا من مكانكم، سأرجع إليكم فوراً

- غاب الأب قليلاً، وعاد يحمل بضع جوزات

وقف أمام أبنائه، وقال:

- مدّوا ألسنتكم يا أبنائي!

- مدّ الأبناء ألسنتهم

مرّ الأب عليهم، وضع جوزة، على كل لسان، ثم عاد إلى مكانه وقال:

- اقذفوا الجوزات إلى الأعلى، وتلقّوها بألسنتكم.

شرع الأبناء يقذفون الجوزات، ويتلقونها بألسنتهم، وأبوهم يرنو إليهم، والسرور يلمع في عينيه.

ظل الأب يدرب أبناءه عدة شهور، وفي كل يوم يبتكر أساليب جديدة وطرائق فريدة، حتى صارت ألسنة أبنائه كالسياط! فرح أبو يقظان، وجمع أبناءه، وقال:

- اسمعوا يا أبنائي!

لقد عملت لأجلكم، ما لم يعمله أب لأبنائه، فصارت ألسنتكم طويلة صقيلة، أُفاخر بها الأعداء والأصدقاء، وهذا ما يثلج نفسي، ويجعلني مطمئناً إلى مستقبلكم.

إن ألسنتكم عدّتكم وعتادكم، فانطلقوا بها إلى المدينة، ولا ترجعوا إليّ، إلا بسيارات فاخرة!

❑❑❑

عولمة

قصة: عبد الباقي يوسف

في صباح يوم غد سيقوم رمزي العالم بافتتاح المؤتمر السنوي السابع عشر بصفته مدير عام الشركة العامة، سيفتتح هذا المؤتمر بإلقاء كلمة تمثّل موقف الشركة العامة من المجريات الاقتصادية والتجارية والاستثمارية خاصة أن جميع مدراء الفروع سيحضرون هذا المؤتمر السنوي، وقد يُنقل حياً مباشراً عبر التلفزيون، رمزي العالم يجلس خلف الطاولة في مكتبه المنزلي بعد العاشرة ليلاً ويبحث في مخيلته عن فكرة جديدة يطرحها في كلمته، فهذه الكلمة تُعد مصيرية بالنسبة إليه لأنها ستتقدم إلى المسؤولين كافة وبالتالي تعطي صورة عن تفكيره وشخصيته. هذه الكلمة قد ترفع مرتبته أو تبقيه فيها أو تهبط به فتحيله إلى موظف صغير كآلاف الموظفين الذين يعملون في فروع هذه الشركة المنتشرة. سحب حزمة أوراق بيضاء، تناول قلماً من المقلمة وبدأ يبحث عن الفكرة بواسطة القلم والخيال معاً فيكتب عبارات ويشطبها حتى كتب كلمة: "عولمة"

شدّت انتباهه. كتبها مرة أخرى ويبدو أنه اقتنع بها، عندئذ همهم في نفسه: هي يا رمزي العولمة شاغلة الناس والشركات هذه الأيام، إنها حديث الساعة.

مدّ أصابعه إلى علبة دخان أجنبية، أشعل سيجارة وقد تهيأ تماماً لإفراغ ما لديه في هذا الموضوع الساخن.

رفع قلمه إلى أعلى الصفحة وكتب كلمة "عولمة" كعنوان للموضوع ثم كتب تحتها ما يلي: سيداتي سادتي أتشرف بافتتاح مؤتمركم السنوي السابع عشر هذا بكلمة موجزة حتى أفسح المجال أمام مداخلاتكم ومقترحاتكم التي سيقر المؤتمر أكثرها نفعاً للمصلحة العامة. أنتم تعلمون أن العولمة تكاد تغزونا في بيوتنا وهي بذلك لا تكتفي بأخذ أموالنا فحسب، بل ترمي إلى سحق هويتنا وشخصيتنا وإذا بنا نذوب نحن الشعوب الصغيرة في عالم العولمة الكبير. وفي نهاية الأمر فإن الضعيف لن يجد له موطئ قدم في عالم العولمة القوي. إن شريعتها تشبه شريعة الغاب هذا إن لم تكن أُخذت من شريعة الغاب.. القوي أيها السادة يأكل الضعيف في عالم العولمة، ومن هذه النقطة نرسم خطة شركتنا فنشجّع على الاستثمار والإنتاج والعمل الداخلي بدل أن نعتمد على الاستيراد في مستلزمات حياتنا. مدّ يده الأخرى إلى المنفضة ليلتقط سيجارته فوجدها رماداً وقع طرق هادئ على الباب دخلت على إثره زوجته الحامل في شهرها السابع ناولته ورقة كتبت عليها لوازم البيت

ليرسلها مع السائق غداً. عندئذ أحس برغبة في احتساء فنجان قهوة ولذلك أجّل إشعال سيجارة جديدة حتى يدخنها مع القهوة. بخروج الزوجة تناول الورقة وأخذ يقرأ القائمة: علبة بن برازيلي – ملح فرنسي– كيس رز أمريكي– علبة دخان كينت. وضع الورقة على طرف، ثم بعد قليل خشي أن ينساها فوضعها في جهاز الفاكس وأرسلها لتكون على مكتبه في الشركة. ولما اطمأن عاد إلى كلمته يكتب: أيها السادة والسيدات إننا لا نجد ما نتصدى به لهجمة الغرب هذه إلاّ بإصرارنا والاعتماد على نتاجنا الوطني وبذل كل طاقاتنا وإمكاناتنا لتحسين هذا الإنتاج وأن نشجع على السياحة الداخلية ونصر أن ننفق أموالنا في منتوجاتنا وبلادنا إنه دور وطني أدعوكم جميعاً للقيام به، فإذا نحن رفضنا إنتاجنا فلا عتب على غيرنا في رفضه. دخلت زوجته حاملة إليه فنجان القهوة تذكر السيجارة عند استنشاق رائحة القهوة، فأخرج واحدة وأشعلها لفتت القداحة نظر زوجته عندئذ قالت: قدّاحة جديدة.

قال: شركة إيطالية جديدة أرسلتها لي هدية وتقترح اعتمادها في أسواقنا.. إنها أجود قدّاحة استخدمتها في حياتي لكنها باهظة الثمن. قالت: ماذا أحضّر لك لترتديه غداً في افتتاح المؤتمر؟

قال: البدلة الكورية الجديدة، التي أهداها لي المدير العام للشركة الكورية لصناعة الأقمشة.

قالت زوجته:

وهي تليق بالحذاء السويدي الذي جلبته معك من السويد في الشهر الماضي.

قال: والحزام الدانماركي الذي جلبه لي أخي في زيارته للدنمارك.

قالت: أظن ربطة العنق الألمانية التي لا تزال في علبتها تناسب كل هذا.

قال: لا تنسي الجراب المكسيكي إنه يريح القدمين ولا يفرز إلاّ الرائحة الطيبة.

وقبل أن تهم بالخروج قالت: لا تكتب كثيراً من أجل راحة عينيك.

قال: قرأت منذ يومين في مجلة أمريكية عن نظارات جديدة، أخذتُ عنوان الشركة واتصلت بطبيبي في نيويورك، قال بأنها تناسب عيني أكثر من النظارة الحالية. لكنني بعد المؤتمر سأزور طبيبي في لندن لأنه قال لي بأنهم اكتشفوا علاجاً جديداً لضعف النظر.

قالت: أتذكر عندما أمضينا شهر عسلنا في لندن كان شهراً رائعاً.

قال: يومها كنت ترين أن نمضيه في إحدى مدننا

قالت: بصراحة لم أكن قبلها ركبتُ الطائرة وكان كل خوفي من ذلك. مَنْ يذهب إلى لندن يبقى يتشوق ليعود إليها.. هؤلاء كيف يبنون مدنهم بهذه الأناقة؟

قال : بعد شهر ستكونين هناك لتضعي ولي العهد في أحد أكبر مشافي الولادة هناك.

خرجت زوجته وأدارت الباب خلفها فعاد إلى تكملة كلمته: أجل أيها السادة والسيدات علينا أن نتحدى العولمة بمقاطعتها ونثبت بأننا نستطيع الاعتماد على نتاجنا الوطني، فويل لأمة تأكل مما لا تنتج وتنتج ما لا تأكل كما يقول أحد كتّابنا. إن ثرواتنا كلها تدخل جيب الغرب من معجون الحلاقة إلى

البيبسي كولا، ومنّا مَنْ لا تعجبه بلاده، فيمضي حتى شهر عسله في بلاد الإفرنج، بل وبعضنا يودع حتى أمواله في بنوكهم فيحرم بلاده استثمارها، وشعبه الإفادة منها. إن بعضنا أيها الإخوة والأخوات –وأقولها بكل أسف–: قد اتخذ من بلاده مكاناً للإقامة فقط، فهو يأكل من الغرب، ويلبس من الغرب، ويتداوى في الغرب حتى إن أثاث بيته هو من نتاج الغرب فرجل يأكل رزاً أمريكياً ويشرب قهوة برازيلية وشاياً فرنسياً ويرتدي ثياباً إيطالية ويركب سيارة يابانية ويستخدم تقنيات أجنبية ويدخن دخاناً أجنبياً، كيف له ألاّ يميل بتفكيره إلى الإفرنج وكيف له ألا ينسلخ عن قومه، وكلّ ما فيه إفرنج في إفرنج، حتى الدم الذي يسري في عروقه هذا الدم الذي تشكّل منذ الحليب الإفرنجي الذي رضعه من رضاعة فرنجية عند ولادته على سرير فرنجي بهذه الطريقة يخطط الغرب لغزونا أيها الإخوة والأخوات تحت ستار العولمة. أليس رزنا أطيب من الرز الأمريكي الذي لا نعرف كيف وصلنا، على الأقل أن رزنا يحمل رائحة تربة أراضينا. أليست ثيابنا أجود من ثياب الإفرنج، على الأقل إن ثيابنا هي من نتاج زنود عمّالنا أليس شرابنا ألذّ من شرابهم، على الأقل إن شرابنا يحمل رائحة سواعد فلاحينا. رن جرس هاتفه الخلوي، رفع السماعة، جاء صوت أخته التي تدرس الطب في باريس. عندما دخلت زوجته وجلست تسمع صوتها من جهاز الأنترفون.

قالت أخته بأنها حجزتْ موقعاً على الإنترنيت لابنه البالغ من العمر سبع سنوات. وطلبت صورة جديدة له وبعض المعلومات إضافة إلى هواياته وقالت بأنه يستطيع اعتباراً من أول الشهر القادم أن يتلقى دروساً من مدّرسين مختصين لتعلّم اللغة الفرنسية مباشرة عبر الإنترنيت. ثم قالت بأنها غداً سترسل إلى زوجته مع الطائرة زجاجة عطر فرنسي هو حديث نساء فرنسا الأنيقات هذا الفصل. وألمحتْ إليه أن يحوّل بعض الدولارات من رصيده في سويسرا إلى رقم حسابها في فرنسا عبر شبكة الأنترنيت. وقبل أن تغلق الخط قالت زوجته يا حبيبتي لا تنسي أن ترسلي لنا غداً مع العطر وجبة عشاء فرنسية على ذوقكِ.

خرجت الزوجة فعاد إلى كتابة كلمته: علينا أن ننظر إلى هذه المسألة بجدية أيها السادة والسيدات، فغداً عندما ندمن على الغرب، فإنه سيتحكم بإدماننا عليه ويطفئ علينا حتى الكهرباء ونبقى في عتمة نبحث عن بصيص ضوء فلا نجده. والسلام عليكم؟!!

❑❑❑

آفاق

قراءات... متابعات.... حوارات

❑❑

قراءات... قراءات... قراءات

وجوه الماس

البنيات الجذرية في أدب علي

الكتاب الذي نحن بصدده يحمل عنوانين: الأول "وجوه الماس" والثاني "البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان" وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام (1998) وقد جاء في /296/ صفحة من قياس (24× 17) احتوت مقدمة وستة فصول.

وإذا سألنا لماذا وضع المؤلف "وجوه الماس" عنواناً فإن المقدمة تجيب: أن وجوه الإبداع عند علي عقلة عرسان جاءت في مختلف الأجناس الأدبية، ومن المعروف أن الماس حجر شفاف شديد الصلابة يشتد بريقه حتى ينعكس الضوء عليه، ويتخذ حلية وزينة وهو ملك الأحجار الكريمة، كما يرمز الماس إلى عدم القابلية للفساد، وإلى الفكر المتحرر من كل إكراه.

وبعد هذه الإضاءة يقدم المؤلف للقارئ العربي بطاقة تعريف تخصّ الدكتور علي عقلة عرسان.

– فهو مسرحي وكاتب وشاعر وروائي سوري.

– ولد في قرية صيدا في محافظة درعا عام 1940.

– درس الإعدادي والثانوي بدرعا.

– أوفد عام 1959 من قبل وزارة التربية إلى مصر لدراسة فن الإخراج المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة وتخرج منه عام 1963.

– وفي عام 1963 عين مخرجاً مسرحياً في المسرح القومي بدمشق وفي عام 1966 أوفد في بعثة ثقافية للإطلاع على مسارح فرنسا.

– عُيِّن بعد ذلك مديراً للمسرح القومي فنقيباً للفنانين ثم مديراً للمسارح والموسيقا وعضواً في قيادتي شبيبة الثورة وطلائع البعث.

– شغل منصب رئيس تحرير مجلة (الموقف الأدبي) ومعاون لوزير الثقافة والإرشاد القومي، ورئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية، وأمين عام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ونائب للأمين العام لكتاب آسيا وأفريقيا، وعضو مجلس الرئاسة لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا.

–نال شهادة الدكتوراه في الآداب عام 1993.

(2)

تعرض الناقد محمد عزام في الفصل الأول إلى (المنهج الموضوعي- الثيمي- في النقد الأدبي) موضحاً بعض مصطلحات هذا المنهج في تحليل الأدب، ويرى أن هناك التباساً بين (الموضوعية) و (المواضيعية) و (الموضوعاتية) فالموضوعية تدل على الموضوع الفكري أو التأملي وهي عكس الذات، والمواضيعية نسبة غير موفقة إلى الموضوع، أما (الموضوعاتية) فهي (الثيمة) وتدل على الموضوعات الكاملة في الأثر الأدبي و (الثيمة) هي الجذر لهذه الموضوعات وهذا الجذر يشكل القرابة السرية في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع، لهذا آثر الدارس استخدام مصطلح الجذرية بمعنى الموضوعاتية (الثيمة).

وفي منظور الدارس محمد عزام أن مصطلح الجذرية استخدم من قبل النقاد الفرنسيين منهم (جان بول بيير) الذي وضع فيه كتابين (مجالات جذرية) عام 1963 و (ستاندال: البنيات الجذرية في أدبه وحياته) عام 1969 وبعدها يعرج الدارس على تعريف النقد الموضوعاتي فهو منهج نقدي ظهر في الخمسينات من القرن العشرين في النقد الفرنسي الذي تطور في ظل الألسنية والبنيوية، والجذر أو (الثيمة) يعني موقفاً معيناً يظهر بصورة شعرية أولاً شعورية في أثر واحد أو مجموعة آثار لهذا الأديب أو ذاك.. وقد استطاع المنهج الجذري (الثيمي) استخلاص الموضوعات الملحة أو المتكرر في نتاج الأدباء فالأرض اليباب هي موضوع (ت. س إليوت) أو (ازدهار الإحقاق) هو موضوع فرجينا وولف.

وفي الأدب العربي الحديث عينات تقع في دائرة هذا المنهج النقدي و (قمع الحرية) في عهد النفط هو الموضوع الرئيسي عند الروائي عبد الرحمن منيف، والبحر هو ثيمة حنا مينة، والصحراء ثيمة عبد السلام العجيلي، وحلب قصدنا ثيمة وليد إخلاصي، والغربة الناتجة عن الظلم هي ثيمة علي عقلة عرسان.

ثم عرض الدارس محمد عزام جهود النقاد الذين أسهموا في تأسيس هذا المنهج النقدي:

1- غاستون باشلار 1884- 1922

فيلسوف فرنسي معاصر اهتم بالدراسات العلمية والفلسفية حصل على الدكتوراه في الأدب 1927 علم في كلية (ديجون) وفي (السوربون).

وقد أقام باشلار شهرته على ثلاثة عشر كتاباً جمعت بين الكتابة العلمية والنقد الفلسفي، درس الصورة الشعرية واعتبرها بروزاً واتخذ منها موقفاً موضوعياً، ثم بدا له أنه لا بدّ من إسهام الذات التي تساوي (الروح)، والعلوم التي تساوي (العقل) فالروح يقظة دون توتر، والعقل يصنع لها المشاريع الأولية، وهنا يميز باشلار بين القارئ العادي والناقد الأدبي.

وقد طبّق باشلار منهجه الصوري في كتابه (الماء والأحلام) على خيار إدغار إلن بو، ويرغب باشلار أن يكون ناقداً ذاتياً وموضوعياً في آن.

2- جان بيير ريشار:

بدأ حياته النقدية عام 1954، وفي عام 1961 نال شهادة الدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارميه، وهو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوربون بعد أن أمضى خمسة وعشرين عاماً يدرس الأدب

الفرنسي في لندن ومدريد.

وقد استفاد ريشار من أطروحات باشلار وصاغ منهجاً نقدياً جديداً أطلق عليه (المنهج الموضوعاتي) الثيمي، ووضع كتباً هامة منها: (الأدب والإحساس) عام 1954، و (الشعر والأعماق) عام 1955، و (دراسات في الرومانسية) عام 1971، و (صفحات مشاهد) عام 1984.

ويعرف ريشار الثيمة بأنها مبدأ تنظيمي محسوس أو دينامية داخلية، والجذر هو المبدأ التي تلتقي عنده مفاهيم النص أو الكاتب.

وريشار في نقده الموضوعاتي لا يبحث عن المعنى لذاته، بل لما يكمن وراءه، و (النص) هو الحقيقة المطلقة في النقد الموضوعاتي، ومن خلال النص تُكتَشَفُ حقيقة المبدع.

ويتفق الباحث محمد عزام بعد ذلك عند (المنهج الثيمي في النقد العربي المعاصر) ولا يرى غير ناقدٍ واحدٍ فقط عُنيَ بهذا المنهج هو الدكتور عبد الكريم حسن الذي وضع في هذا المنهج كتاباً اسمه (النقد الموضوعي) عام 1990 وكان ينبغي أن يسمى (الموضوعاتي) في رأي الدارس الناقد محمد عزام الذي يذكر أن لعبد الكريم حسن كتاباً آخر هو (الموضوعية البنيوية) صدر عام 1983.

وفي الفصل الثاني يتناول الدارس (علي عقلة عرسان) مسرحياً من خلال مسرحياته التي تعدت عشر مسرحيات وبّين الدارس أن علي عقلة عرسان حرص على الاهتمام بالطابع القومي حيث عالج الأحداث الكبرى في حياة الأمة العربية، وأظهر في مسرحياته القيم القومية والوطنية، كما حرص على إبراز الدور الاجتماعي للمسرح وعمل في تأصيل المسرح رداً على القائلين بعدم وجود مسرح عربي قديم، وقد حمل مسرح علي عقلة عرسان هموم الوطن والمواطنين، وفي رأي الدارس محمد عزام أن علي عقلة عرسان آثر في مسرحه البناء التقليدي للمسرحية، رغم أن تجارب التجديد والتجريب المسرحي كانت على أشدها في الستينات، فكتب عرسان المسرحية الواقعية وطعمها بشيء غير قليل من الشعر الذي يستدعيه السياق النفسي والشعوري كما لجأ أحياناً إلى الرمز الشفاف لا المعتم والذي يرتفع بالحدث اليومي إلى مستوى أرقى، ويمنح المسرحية أبعاداً جمالية ومعرفة أكثر.

ثم قدم تحليلاً لكل من المسرحيات التالية:

1-الشيخ والطريق 1971

2-زوار الليل 1971

3-الفلسطينيات 1971

4-الغرباء 1974

5-السجين رقم (1995) 1974

6- قيصر 1975

7-عراضة الخصوم 1976

8-الأقنعة 1979

9-تحولات عازف الناي

ولاحظ الدارس أن الجذر (الثيمي) في مسرحيات عرسان هو تصوير الظلم، هذا الظلم الذي رافق القمع في

مجتمع طبقي في مسرحية (الشيخ والطريق) وظلم المجتمع في مسرحية (زوّار الليل) والظلم الذي مارسه اليهود والإنكليز والقيادات العربية في مسرحية (الفلسطينيات) وظلم المتواطئين مع الإنكليز في مسرحية (الغرباء) وظلم السلطة وقمعها للأدباء والكتاب، والظلم الذي وقع على أم الشهيد -أم سليم- من قبل مجتمعها، والظلم الاجتماعي في مسرحية (الأقنعة)، والثيمة في مسرحية (عازف الناي) هي الغربة، وسببها الفسق والقمع السلطوي.

وفي الفصل الثالث قدم الدارس للقارئ (الدكتور علي عقلة عرسان منظراً مسرحياً)، ويتناول هذا الفصل ثلاثة كتب وضعها علي عقلة عرسان وهي:

1-سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1978.

2-الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1981.

3-وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب 1996

وفي معرض حديث الدارس محمد عزام عن الكتاب الأول بيّن أن الكتاب جاء في طبعتين كانت الأولى عام 1978، أما الطبعة الثانية فكان عنوانها (السياسة في المسرح) وقد صدرت عن الدار العربية للكتاب في ليبيا طرابلس عام 1991، وهذا الكتاب جاء في مقدمة وأربعة فصول والأصح أربعة عصور سياسية هي:

- **مسرح ما قبل الميلاد**
- **مسرح العصور الوسطى**
- **مسرح عصر النهضة**
- **المسرح الحديث والمعاصر**

وخلص المؤلف إلى القول: إن (عرسان استوفى معظم العصور الأدبية وأبرز كتاب المسرح وأن كتابه هذا يمكن أن يعد تأريخاً للمسرح العالمي).

ووجد أن ثيمة واحدة هي وجود (السياسة) في المسرح وقد انعكس ذلك على الأدب المسرحي الغربي، أما الكتاب الثاني (الظواهر المسرحية عند العرب) فقد جاء في ثلاث طبعات، آخر طبعة كانت عام 1985 وشغلت أكثر من سبعمئة صفحة وتناول في هذا الكتاب الفصول التالية:

1-الظواهر المسرحية في الحضارات القديمة

2-الظواهر المسرحية عند عرب الجاهلية

3-الظواهر المسرحية في الإسلام

ووقف الباحث محمد عزام عند سؤال طرحه عرسان في آخر كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب) وهو:

-لماذا لم تتطور هذه الظواهر المسرحية عند العرب، فتصبح مسرحاً له مقوماته وأسسه وأصوله وتقنياته؟

ويتوقف الباحث علي عقلة عرسان في كتابه (وقفات مع المسرح العربي) عند ثلاثة من أعلام المسرح العربي هم (مارون النقاش، أبو خليل القباني، صدقي إسماعيل، ويبحث في أربع قضايا مسرحية هي:

1-الفصحى والعامية في لغة الحوار المسرحي.

2-المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل.

3-المسرح العربي في سورية ما له وما عليه.

4-مهرجان دمشق للفنون المسرحية.

وفيما يتعلق بمسرح علي عقلة عرسان في معالجته فصول الكتاب قال الأستاذ محمد عزام:

(كان منهج الباحث عرسان في عرض أعلام من المسرح العربي هو الحديث عن حياة كل منهم، ثم الحديث عن أعمالهم المسرحية، أما مشكلات المسرح وقضاياه فقد استأثرت بجهوده لأنه عاد فيها إلى مصادرها الأساسية).

وفي الفصل الرابع من الكتاب الذي نحن بصدده (البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان) يناقش المؤلف محمد عزام بحث (علي عقلة عرسان شاعراً) فجاء في أربعة محاور هي:

1-تحليل البنية السطحية.

2-تحليل البنية التشكيلية للشعر.

3-تحليل البنية العميقة للشعر.

4-تحليل البنية الجذرية (الثيمية) للشعر.

وتناول الشاعر علي عقلة عرسان الذي جاء في ديوانيه:

-شاطئ الغربة 1986

-تراتيل الغربة 1993

ورأى أن قصائد الديوانين تمتد زمناً بين عامي (1961- 1991) ومكانياً بين (دمشق، القاهرة وباريس، وموسكو، وأثينا، وصيدا)

وللوهلة الأولى تبدو للدارس (الغربة) جذراً ثيمة في عنواني الديوانين، ويتجلى للمتلقي أن معظم قصائد الديوانين تدور حول هذه الثيمة المركزية، وهو يقول:

الغربة سيف الغريب، وسيف القهر

وظل المجهول وأكبر..

والغربة تمطر في أحشائي الموت

وتمطر بعد الموت

وفي رأي الدارس أن هذه الغربة تقع في ثلاثة أنواع (الغربة النفسية أو الذاتية، والغربة الاجتماعية، والغربة السياسية).

وفي الفصل الخامس من الكتاب نقرأ (علي عقلة عرسان روائياً) ويتناول محمد عزام في هذا الفصل بحثين هما:

1-رواية (تيار الوعي)

2-رواية (صخرة الجولان)

ودراسة عزام لرواية (تيار الوعي) ليست بعيدة عن مفاصل الحديث عن أدب علي عقلة عرسان، لأن رواية (صخرة الجولان) تنتمي بشكل أو بآخر إلى رواية (تيار الوعي) وهذا الذي أراد أن يبينه الدارس محمد عزام، وهو يرى

أن أكثر من تسمية لرواية (تيار الوعي) فهي (الرواية الزمنية) و (الرواية التحليلية) و (الرواية النفسية) و (الرواية الانسيابية) وكانت ولادة هذه الرواية -رواية تيار الوعي- بين عامي 1913-1915 من قبل ثلاثة كتاب (الأيرلندي جيمس جويس، والفرنسي مارسيل بروست والإنكليزية دوروثي رتشارد سون) وفي منظور آخر يبين الدارس أن رواية (تيار الوعي) رواية سيرة ذاتية لأنها تبدو عرضاً لحياة كاتبها الباطنية.

ويأتي الحديث عن (صخرة الجولان) التي تعتمد على المونولوج الداخلي بنوعيه المباشر وغير المباشر، وهي تعتمد على الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية وهو يقع في النصف الأول من السبعينات، ثم يتابع الدارس حديثه عن فضاء المكان في الرواية (الوطن وإسرائيل) وعن بنية المكان يجد محمد عزام أن رواية (صخرة الجولان) تقع في اثني عشر فصلاً مرقمة دون عنوان يضع البطل (محمد المسعود) منذ الفصل الأول الذي دُعي إلى الخدمة الاحتياطية وقد ترك زوجته (زينب) ويرى في فصل آخر أنه أسير في المشفى للعدو الإسرائيلي، وعند الوصول إلى الفصل الأخير يتبين للدارس أن (محمد المسعود) يموت تحت التعذيب دون أن يبوح بسر من أسرار وطنه.

ثم يتحدث محمد عزام عن الشعرية والصور البلاغية في الرواية وقد أحصى الصور الشعرية في الرواية فوجدها أكثر من سبعين صورة.

وعن الجذر في رواية (صخرة الجولان) فقد رأى محمد عزام أن (محمد المسعودي) عاش غربة الفقر في قريته ثم غربة السفر والعمل في الكويت وغربة العسكرية التي انتهت بغربة الأسر فالاستشهاد.

وهكذا وجد الدارس أن الجذر الدلالي أو (الثيمة الأساسية) في هذه الرواية الظلم الذي يؤدي إلى الغربة.

وفي الفصل الأخير (علي عقلة عرسان مثقفاً) قدم المؤلف محمد عزام للمتلقي دراسة في كتب الدكتور علي عقلة عرسان التالية:

-دراسات في الثقافة العربية، طرابلس ليبيا 1988

-آراء ومواقف (جزآن) دمشق 1989.

-أيام في شرق أسيا (رحلات) دمشق 1990

-العار والكارثة، دمشق 1992

-المثقف العربي والمتغيرات (دراسة) دمشق 1995.

وقد أنهى الناقد محمد عزام كتابه بقوله:

(علي عقلة مثقف كبير أدخل كلتا يديه في نيران الهموم الاجتماعية والوطنية والقومية ومن رماد احتراقهما انبعثت عنقاء الإبداع ذي الأجناس الأدبية المتعددة، فكان هذا الأدب شهادة المعاناة الصادقة في زمن السقوط العربي).

أحمد دوغان

□

قراءات... قراءات... قراءات

كتاب

"الموت في الشعر العربي

في دراسة متميزة وجادة يطل علينا الدكتور وليد مشوح ببحث جديد وعميق لم يتطرق له الباحثون بهذه الشمولية وبتلك الروح، فقد ألّف الباحثون في كل جوانب الشعر من غزل وفخر ومديح ورثاء ولكنهم لم يتطرقوا إلى الموت في الشعر كبحث متكامل، إلا أن أديبنا الكبير أراد أن يخرج عن المألوف وأن يوجه البحث صوب وجهة الموت الذي تفرون منه وأن يتفرد في هذا بل أراد أن ينفض غبار التكرار والبعد عن كل ماهو مطروق وأن ينأى عن الإطار التقليدي ليطرح موضوعاً جديداً هو (الموت في الشعر العربي السوري المعاصر) وقد جاء هذا البحث ثمرة تقص جاد وبحث حثيث وجهد مبتكر وجرأة واعية لخوض موضوع غير دارج وإضاءة صفحات منسية وجوانب مطوية في ساحة الفعل الشعري. فإذا كان الشعر هو الحامل الأعلى لحركة الواقع بكل تفصيلاته فإن الشاعر هو أفضل من ينقد الشعر ويستنبط رؤاه والباحث الدكتور وليد مشوح شاعر وباحث له باع طويل في الساحة الأدبية مما يكسب البحث رؤى جمالية واستنباطات دلالية من النص الشعري سيما وأن البحث رسالة دكتوراه استحقها بجدارة.

لقد استند المؤلف في بحثه على أرضية ثقافية واسعة تعدت حدود الأدب لتتعمق في الأنتربولوجيا والفلسفة والدين مما أعطى البحث الصفة الشمولية وهذه الأرضية شكلت مدخلاً واسعاً لرؤيا الموت من موشورية لا متناهية في الفكر الإنساني، والجميل في هذا كله أن المؤلف تعامل مع موضوعة الموت بعيداً عن ظلامية المسمى ولم يتعرض لها بشكلها الحسي المتشائم وإنما ارتقى بها من فعل محسوس إلى معقولية الفعل وحركته في النفس والأثر الذي يمكن أن يتركه ذلك الفعل على الفكر وبرؤى متداخلة مع كل التيارات الفكرية وعبر جميع العصور ولم ينس في زحمة هذه الأفكار أن يكون حاضراً برأيه محللاً ومفنداً للآراء التي طرحها.

لقد سعى المؤلف وفي إبحار عميق إلى الإحاطة بعالم الموت وتلمس دلالاته القريبة والبعيدة حيث استطاع أن يفتح نفقاً في ذاكرة الفكر الإنساني للوقوف على التفاصيل بمنهجية عالية المستوى وبلغة وصفية حولت نصه إلى فلسفة تطلع من جوانيتها إلى الفعل الذي لاعودة منه مما يحوّل الانطباع إلى موقف تحليلي -مزايا كثيرة انطوى عليها الكتاب أبرزها تمتع الكاتب بمقدرة استقرائية تحليلية نافذة عبر لغة لا تتوخى الغموض أو التعقيد منهجاً لها، كما تحسب له جرأته في تناول موضوعة الموت وفي تحليل أشعار فترة لم يتطرق إليها النقد العربي.

الكتاب يتألف من مدخل وأربعة فصول وخاتمة وقد زاد عن (560) صفحة من القطع الكبير ويعتبر المدخل بمثابة كتاب مستقل إذ استطاع المؤلف رصد وقراءة العوامل التاريخية لنشأة فكرة الموت وبتحليل موضوعي عميق من خلال دراسة العوامل المحيطة وتطور الفكر الإنساني بحيث استطاع أن يكون في هذا المدخل مزيجاً من السحر والواقع والأسطورة مستعرضاً فكرة الحياة والموت باعتبارها وجود الحقيقة الإنسانية ليشكل مدخلاً آخر إلى "الموت في الأساطير الشرقية" وهنا يرى الكاتب أن الأساطير "هي محاولة عبقرية لعقلنة الوجود فقد سعت بشكل عفوي لامتلاك

مسوغ عقلي للحياة والموت" بهذه الرؤيا يحاول الكاتب الاقتراب من موضوعة الموت في الأساطير البابلية والكنعانية باحثاً عن الرؤيا المشتركة التي كونت فكرة الموت في تلك الحقبة من تاريخ البشرية يقول المؤلف "أن فكرة الموت قد طفحت بها الأساطير البابلية والكنعانية بتفسيرات اتجهت إلى غير الأسباب الطبيعية وذلك للوصول إلى فهم دقيق لحتمية الموت "ثم يخلص إلى نتيجة مؤداها "أن كل الصور التي طرحها الفكر الأسطوري والديني كانت تنسب للجسد وحده دلالات الموت والفناء بينما احتفظت النفس وحدها بفكرة الأمل والخلود" وعليه فإن صورة الموت في الديانة البراهمية والصابئة تصب في هذا المسار ويرى المؤلف أنه "لم تحفل الأساطير العربية بالتغلب على الموت فالروح في الأسطورة العربية طائر تدركه الأبعاد وتلمسه الأيدي". ثم يقدم الباحث استعراضاً سريعاً حفلت به المعتقدات الوضعية عن الموت من زرادشتية ومصرية ومانوية ويزيدية وصابئة ورومانية ويستنتج الباحث أن الديانات الوضعية جاءت بفكرة الموت نتيجة لتصورات خاصة بها ومن نتائج أفكار غير واضحة عما سيؤول إليه الإنسان بعد الحياة ولكن غالبية الديانات الوضعية تجمع على "اعتقاد في تجدد الحياة بعد الموت" ويفرد المؤلف جانباً مهماً عن تصور الفلسفة لموضوعة الموت تحت عنوان "الموت في الفلسفات القديمة والحديثة" إذ يعرض لفكرة الموت في تجليات العقل البشري وفي الماورائيات ويرى أن الفلسفة غامرت في تثبيت نظريات تحاول إزالة القلق منذ سقراط مروراً بأرسطو وأفلاطون وأبيقور وديموقريطس إلى اوغسطين والأفلاطونية الجديدة ماراً بالفارابي والكندي وابن سينا مع استفاضة واضحة في رؤيا الموت في الفلسفة الحديثة بدءاً من ديكارت وانتهاء بالفلاسفة في عصرنا الحاضر ويخلص الباحث إلى نتيجة مؤداها أن الفلسفة القديمة اختلفت تصوراتها حول موضوعة الموت بينما فلسفة العصور الوسطى قد اتفقت نسبياً على أن الروح سرمدية وإن تجلت بصور شتى أما الفلسفة الحديثة فقد تبنت فكرة المصالحة أما الفلسفة الإسلامية فتقول "بأن الموت يعني العودة إلى الماهية "ويرى الباحث في هذا كله أن حدس الموت فطري ومصدر كل عبادة عرفها الإنسان مما أسهم بانقياد الإنسان تلقائياً نحو الخالق ليقول أن فكرة الموت في الديانة اليهودية مرت بثلاث مراحل "التأثر بالتوحيد الأخناتوني، التصور السومري البابلي ثم تبني فكرة العالم الآخر" ويعقب "أما القيامة في التوراة فهي تعبير عن غضب الرب على عباده" وفي العهد الجديد" المسيحية" يقول المؤلف " عمت فكرة الخطيئة فخلقت استناداً إلى فكرة الموت جواً مفزعاً "بينما يتجلى الموت في القرآن الكريم بكونه فعلاً إلهياً محضاً وبهذا الاستعراض الطويل يختم الباحث موضوعة الموت في الفكر الإنساني لينتقل إلى "الموت في الشعر الجاهلي" حيث يرى أن موضوعة الموت عند الشاعر الجاهلي قد تباينت فمنهم من قال بحتمية الموت كقول عنترة:

وعرفـــتُ أنّ منيتـــي إن تـــأتني لا يُنجنـــي منهـــا الفـــرارُ الأوســـعُ

ومنهم من رأى أن الموت يأتي خبط عشواء كزهير بن أبي سلمى، أما أكثرية الشعراء فقد آمنوا بالبعث والحشر والحساب لكن الغموض بقي مهيمناً على هذا الجانب كقول أمية بي أبي الصلت:

يوقــف النـــاس للحســـاب جميعـــاً فشـــــقي معـــــذب وســـــعيد

ويرى الكاتب أن الخطاب الشعري شهد تحولاً كبيراً في العصر الإسلامي حيث حفل بالعظات والنصح والإرشاد وتكريس موضوعة الشهادة ويرى المؤلف "أن الشعر الإسلامي عقلن النظرة إلى الموت" لذا زهد الكثير من الشعراء بالدنيا وطلبوا الموت. بينما تتغير النظرة إلى الموت في عصور الإسلام المتأخرة حيث "غدت عقيدية إلى جانب أنها نظرة معتقدية "كما هو الشأن مع أبي العلاء المعري:

رددت إلـــى مليـــك الحـــق أمـــري فلـــم أســـأل متـــى يقـــع الكســـوف

فكــم ســلم الجهــول مــن المنايــا وعوجـــــل بالحمـــــام الفيلســــوف

وبعد العصر العباسي تتحول موضوعة الموت -كما يرى الباحث- "إلى تضرع وابتهالات وتوسل وشفاعات" ويعلل ذلك بقوله "وكأن النفس ابتعدت عن الإيمان ووجدت في الموت فراقاً أبدياً لذا هربت إلى المذاهب الصوفية كرفض للواقع ومكافحة القلق الذي يعتور النفس "ولذا فإن موضوعة الموت تحولت فلم تعد تخطر كقيمة في الشعر وإنما ترد كحكمة مسوقة للعبرة والاعتبار كقول ابن نباتة المصري:

هــي المنايــا علــى الأقــوام دائــرة كـــــل ســـــيأتيه منهـــا دور ســـــاقيه

ويختم الباحث المدخل بنتيجة تقول "إذاً فالموت ليس واقعاً مجرداً إنما هو إحساس زمني مؤقت يحتاج إلى تأمل ينتقل إلى يقينية فإذا اقترن التأمل بالإيمان يرقى إلى الوعي الكوني عندها يتجاوز الآنية إلى الأبدية".

بعد هذه المقدمة التي شكلها الكاتب خارطة تاريخية لنسيج البحث تدخل إلى النصوص مثقلين بالتساؤل المتولد من توهان المجموعة المدروسة والتي زادت عن ستين شاعراً، وحذرين في التعاطي مع دلالاتها وملاحقة فصولها كمن يلاحق رغبة محرمة على أحلام مسيجة ومسورة ففي الفصل الأول من الكتاب والذي تحدث فيه عن حركة الشعر في سورية منذ أواسط القرن وحتى عام 1990 نجد موضوعة الموت تتبدى بأشكال مختلفة فهناك الموت من الخارج وهناك الموت من الداخل حيث تطغى عليه جدلية الموت والحياة في النص الشعري على الإحساس به كحادث فتبدو طرق الخلاص من قلق الموت تقود إلى الموت مرة أخرى فيزداد الألم ويتشظى النص الشعري لينتج إشكالية الصراع بين الذات والواقع فلا يعود الموت منشوداً للذات المتألمة من ضخامة الأسئلة بل يستحيل قطيعة حادة تحفر حدتها في طيات العلاقات الإنسانية والعاطفية لتخلق عالماً شبحياً مقفلاً لا قدرة للشاعر على مواصلته فيبقى أسير تجليات الموت من

خلال (الانتحار، الأمل، الإيمان، الحب، الجنس، الخمر، الكتابة، العزلة) وهنا وعبر هذا التداخل يرى الكاتب "أن الموت يتموضع في العقل الباطن عند الشاعر المعاصر.. فتولدت لديه إشكالية حادة خلقها الشاعر ليضيع في متاهاتها والتي تناسلت عنها إشكاليات متعددة "ومن خلال دراسة النصوص الشعرية لهذا العدد من الشعراء يستنتج الكاتب أن موضوعة الموت عند الشعراء موضوعة متحولة غير ثابتة فمرة نجد الشاعر يؤمن إيماناً كلياً بحدوث الموت ومرة ثانية يرفضه رفضاً تاماً ومرة ثالثة يتحايل عليه ورابعة يهرب منه وهنا تهرب القصائد إلى الحسرة حيث وهم الأشياء يطغى وحيث تسعى القصيدة للبحث عن روح تنتمي إليها ولكنها ظلت يائسة من العثور على هذه الروح ويتجول الباحث في عالم الشعراء من خلال نصهم الشعري فيرى أن الشاعر علي الناصر يرى في الليل دليلاً على الموت لذا يستعجل قدومه بينما يرى أدونيس أن الحياة مستقرة ولا يجوز أن يوقفها هاجس الموت أما شوقي بغدادي فيرى في الغربة ذلك الموت البغيض وينظر نزار قباني إلى الموت على أنه حقيقة عارية أما عزيزة هارون فتعترف بصيرورة الموت برومانسية مكرورة وخطابية مباشرة بينما يتجسد الموت عند عبد السلام عيون السود بالقطار كأداة للرحيل وبالظلام كصورة وبالسكون كحركة وبالصمت كصوت وبالفناء كمادة يقول الشاعر:

صفر القطار وقد تحرك مسرعاً يغشى الظلام
وهواجسي، تنتابني، زمراً كأسراب الحمام
ياويحها عقلت لساني فانقطعت عن الكلام
وبدأت المح -واضياع اللمح- آمالي العظام

أما عبد الباسط الصوفي فقد عبر عن عدميته وتمزقه وقلقه من خلال الخمرة والطبيعة والأنثى والزمن وماثله في ذلك وصفي القرنفلي بينما يطل موريس قبق على الموت من رؤيا كهنوتية ويرى نذير العظمة في الموت التجدد لذا يمتلئ شعره بالرمز الأسطوري بهذا التحليل المتعمق للنص الشعري لشعراء جيل الخمسينيات يوصلنا الباحث إلى حالات من الوعي الكامن وراء فضاءات النص الشعري بحيث نستطيع أن نرى آفاقاً رحبة وإن تبدت في موضوعة مأساوية مثل موضوعة الموت ينتقل الباحث إلى جيل الستينيات من الشعراء ليقول إن هذا الجيل من الشعراء "استأثر بالأسطورة التي يتجلى فيها الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر في قراءة مكشوفة لأوضاع الإنسان العربي المعاصر" فمحمد عمران يرى أن الأسطورة قادرة على إزالة الحدود بين الحياة والموت وعلى العكس منه يأتي علي كنعان الذي يجد في الموت الفردي تأكيداً لصيرورة الموت الجماعي بينما يطغى الحزن على النص الشعري عند ممدوح سكاف الذي يعتبر الحزن جرثومة اليأس:

كفانا فاض فينا اليأس، حتى مل بلوانا

انحن رفاة هذا العصر / أم أضحوكة سوداء

أم رمل من الجهلة / ألسنا شاهد الأحقاب

أورثنا من الأجداد أسفاراً / من الأمجاد

تحرقها يد القتلة / كأن رميمنا أضحى

هواء أصفراً يجتاح شكوانا

وفي هذه الدائرة المغلقة يدور عبد الكريم الناعم فيحيا بالموقف الباطني تجاه الموت لكنه يفكر في الحياة ليخرج من يأس العدم بينما يرتدي ممدوح عدوان لباس جلجامش ليبحث عن الخلود لكن فايز خضور يبحث في الأسطورة ومن خلال التراث للكشف عن موضوعة الموت في إحداث نقلة للدلالة الأسطورية للموت يقول الشاعر:

ماتراءى يقينٌ / جنون تُرى، أم ذهول الدوارْ؟

أفصحي يامرايا العرافة. ماذا وراء الحصار؟

"حشْدٌ يسير على رأسه.. ويصفّق بالقدمينِ.

واقعٌ راهن، مقبل واهنٌ، هاجس أسودُ البوحِ

حلم فصام؟!

أما مصطفى خضر فيرى الموت من إطار فلسفي قابل للتبادل بين المعنى والحقيقة وينتقل الكاتب إلى جيل السبعينيات من الشعراء ويرى أن "حدة موضوعة الموت تزداد عند شعراء السبعينيات وتكثر تشعباتها إذ يتحول الشاعر إلى راوية يمتح من دواخله ليحكي لا ليشكل" فخالد البرادعي رسم الموت بطريقته وكما أقلقه بينما مارس زهير غانم لعبة الكلمات المتقاطعة ليترك للذهن الوصول إلى حل اللغز ويعد الشاعر نزيه أبو عفش من الشعراء الذين أسبغوا على موضوعة الموت الصفة الشمولية التي ليس لها ضفة أولى ويصور لنا أيمن أبو شعر الدهشة الأولى أمام الموت عبر دلالات راسخة في مخيلته بينما يرى عدنان خضر أن الحياة بداية الموت ويأتي حسان عطوان ليفصل في إشكالية الموت ليوصل المتلقي إلى أن الموت هو رد الفعل الحقيقي على مايرفضه العقل بينما يرى علي سليمان في الراهن المدان نذير الموت في كل شيء أما جلال قضيماتي فيرى تناظراً بين الإنسان والطبيعة في مواجهة الموت وتتكئ الشاعرة فادية غيبور على الحكايات الخرافية لتطرح إشكالية الموت وترى -كأنثى- أن الرجل يعني القوة

الدافعة لصيرورة الموت فباندغام المرأة بالرجل تولد الحياة من جديد ويتوجه حسين الحموي إلى قلبه بالخطاب يناشده أن يتوقف لذا يستعجل الرحيل. وعن موضوعة الموت في القصيدة الثمانينية يقول المؤلف "وتحت حدة موضوعة الموت بشكلها المباشر تكاد تختفي الأسطورة في شعر شعراء الثمانينيات لكن الألفاظ الدالة على الموت تكثر خلال القصيدة الثمانينية، غير أن الموت يأتي مقسطاً غياب وصحو، ضياع ولقاء، قيامة صغرى وقيامة كبرى، موت مطلق وموت مؤقت "فعبد القادر الحصني يبرز لنا القلق والتشتت ودوامة العقل بين الشك واليقين وكذلك فؤاد كحل الذي يرى القلق والتشظي هو موت للذات بينما يرى إبراهيم عباس ياسين بالانشطار معنى الموت ويهادن درغام سفان الموت لأنه واقع ويعامله كصديق بينما يرى مجيب السوسي أن الرثاء مضيعة للوقت لأن الموت لا محالة ويأتي عبد النبي حجازي ليقول إن الموت احتجاج على الزمن الصعب أما عبد الرحمن عمار فيعلن موته حياً فقبره وطنه يختلف عن أقرانه بالهمس التبتلي متوجهاً إلى الله:

باسمك اللهم /روحي تقف الآن على (خارطة) القبر/

المسمى منذ حين وطني تقرأ الفاتحة الأولى /وتسري غصة في الحلق

ويطل جيل التسعينيات فيرى المؤلف أن ألفاظ الموت تخيم على أجواء القصيدة حتى لكأنها قد تحولت إلى كتابات رثائية على شاهدات القبور ويرى أنها "ابتعدت عن التراث الأسطوري مع إغلاق الشاعر لفضاء نصه الشعري معتمداً على فتح الدلالات اللفظية "فالشاعر جمال علوش يرى فجيعته الوجودية منذ تكونه ويشعر علاء الدين عبد المولى أن جسده قد تعاوره الفناء ولم يبق من كينونته سوى كون مواز هو روحه فهو يعلن بقاءها في أعالي برج أحلامه وتجيء موضوعة الموت بنفس الدلالة عند وليد المصري بينما يلجأ محمود نقشو إلى حيلة أخرى تطرد الصحو وتخلق حلماً اصطناعياً هو الإغراق في لجج الخمرة ليتأرجح في متاهات الأسئلة ذات اليقينية الجوابية:

أتراك جئت من الغروب إلى الشحوب/ وأنت تمشي خارج الطقس النهائي السحيق ياواحة/ وأشد روحي كي أراك/ فلا أرى إلا شحوب الوجه في هذا الشهيق وكنتُ في قاع الشراب الملم الذكرى فما انفتح المضيق/ يا أيها الضد الصديق

بهذه الدراسة التحليلة الواسعة للنصوص الشعرية لمجموعة الشعراء المدروسين يختم الباحث الفصل الأول من الكتاب وأعتقد أن هذا الفصل هو المرتكز الأساسي في الكتاب لتتبعه كل الحالات التي تناولها الشعراء حول موضوعة الموت بينما تناول في الفصل الثاني والمعنون "بطرق تناول موضوعة الموت شعراً" والتي عالج من خلالها اللواعج التي جعلت الشاعر يصوغ نصه الشعري ويخرجه على الصورة التي قرأها الناس حيث غاص الكاتب في ذات الشاعر محللاً الحوار الداخلي الذي أخرج من خلاله الشاعر نصه الشعري وتأثير الحوار الخارجي على الذات الشاعرة ليعود مرة أخرى ويزاوج بين الحوارين الداخلي والخارجي بتبادلات فنية ودراسة دلالية جسد من خلالها حالات بين البقاء والعدم بجدلية عالية المستوى وبأسلوب تحليلي مشبع بالنصوص الشعرية للمجموعة المدروسة في الفصل الأول من الكتاب بحيث استطاع أن يسلط الضوء على أبعاد ودلالات النص الشعري وموقفه من موضوعة الموت وبهذه الأسلوبية البحثية المتطورة استطاع الباحث أن يقرأ بشفافية عالية روح العلاقة المتبادلة بين النص الشعري ومنتجه وأن يصل إلى الدلالات القابعة في اللفظة الشعرية وهنا يعطينا الباحث الفضاء الشعري لكل شاعر مدروس فعلي عقلة عرسان يعتمد على تبديل أزمنة الأفعال وتكرار اللفظ بأصوات مختلفة ليعطي الموت بعداً مجسماً أما ميخائيل عيد فيبدأ بالسؤال التقريري بينما يرسم ممدوح عدوان بالضمائر لخطة الموت قتلاً

أنت لاتدري / ولا أدري/ ولا يدري أحد/ أين كانت هذه الموس

ولكنا أفقنا ورأيناك مع الريح هشيما

أما فايز خضور فيقسّم السؤال إلى صوت وصدى وعبر تكرار لفظة الموت يصل مروان الخاطر إلى تمرير الفكرة التي يريدها والتي تتمحور حول سقوط المفهومات والمبادئ التي تعلمها والسقوط يعني الموت ويقتحم ممدوح سكاف جدلية الموت على عمودين رئيسيين هما التساؤل الرجائي واللفظة المرسومة ويترك إرادة المعنى مفتوحاً على الآخر بحثاً على أفق جديد للحياة بينما يرفض فاضل سفان محاسبة الإنسان للإنسان ويرى في تأجيله ليكون بين يدي الديان:

دع حكايـــــــات الخطايـــــــا	**وحســـــــــابي والمنايـــــــــا**
كـــــل مخلـــــوق ســـــوايا	**كـــــان يومـــــاً ثـــــم غـــــاب**
كـــــل شــــيء ســـوف يفنـــى	**وســـــــيطويه التـــــــراب**

ويرى المؤلف في نهاية هذا الفصل أن الحوار الداخلي والخارجي يتبلور كل منهما من خلال الطريقة التي استعملها الشاعر والمفردة والأسلوب الذي من خلاله تتضح الصورة الشعرية ويقرر الباحث في نهاية هذا الفصل أنه "يجوز للشاعر أن يستعمل كل الطرائق التعبيرية الشعرية لاستكمال موضوعته "بعد هذا ينقلنا الباحث إلى الفصل الثالث الذي يناقش فيه طرائق التشكيل الفني لموضوعة الموت وإلى سمات التفرد في النص الشعري عند الشعراء المدروسين ومؤثرات الفلسفة الذاتية والعامة على المجموعة المدروسة وانعكاساتها على النص الشعري وتأثير الإيمان الاعتقادي والثقافي والعلمي على الذات الشاعرة في إنضاج النص الشعري ويرى المؤلف في هذا الفصل "إن الشاعر العربي السوري استطاع أن يدير جدلية الموت على أشكال متعددة مثل موت الجسد وموت القيم وموت الطبيعة وموت الزمن وموت الوجود المكاني" ويبين من خلال هذا الفصل أن القصيدة المعاصرة استطاعت إثبات فلسفة معناها "الحياة –الموت الحياة الجديدة" إذن فالموت يأتي من الواقع المصنع زمنياً لأن الراهن يفرض ذلك يقول المؤلف "لقد دأب الشاعر المعاصر على تدمير الأشياء المحيطة به وتخريب المنتظم في داخله وبسحق أحاسيسه ليجد مسوغاً لتدمير ذاته وبالتالي يستطيع صياغة نصه الموتي من الركام الذي تجمع في داخله فجاءت نظرته إلى الموت فجائعية "ولذلك كانت نظرة الشعراء إزاء الموت حسب أحاسيسهم وعبروا عنه بطرق عديدة ابتدعوها وعلى مر العصور "فالشاعر الجاهلي ينظر إلى الموت نظرة أحادية بينما أدخل الشاعر المعاصر نظرته إلى الموت في معادلات خيالية ابتعدت تماماً عن البساطة "ومن هنا أصبحت القصيدة الحديثة على رأي المؤلف" ملغمة كثيفة مصهورة من الأفكار والمشاعر والأخيلة وانتقلت كثيراً نحو قطاع التجريد وأخذت تمتلئ بالدلالي الصامت والمستتر بعمق في منطويات وحدتها التركيبية المتواصلة والمحشودة "ولذلك ابتعدت عن السردية والتقريرية والنثرية. ينتقل الباحث إلى الفصل الرابع الذي يتحدث فيه عن لغة الموت في القصيدة السورية المعاصرة والمؤثرات التي استدعت هذه اللغة التي يرى فيها "أنها تكشف أن الموضوعة خضعت خضوعاً عقلياً واعياً ومبرمجاً في نسيجها النصي للدوال "وقد تمثل هذا في ثلاث مجموعات رئيسية:

المجموعة الأولى: *تمثل أشعار أدونيس، نذير العظمة، فايز خضور، حيث حضور الموت مع إرادة المواجهة لتنتصر الحياة على الموت في نهاية المشهد الشعري.*

المجموعة الثانية تمثلها أشعار علي الجندي، محمد عمران، علي كنعان، ممدوح عدوان، حيث يؤدي توزع المقاطع في النص الشعري إلى اختلاف معاني الموت بين الشعور الداخلي به والشهادة عليه في الخارج والتي تقول بحتمية الموت والهروب من هذه الحتمية باليأس المطلق أو مواجهتها بوساطة قناع.

المجموعة الثالثة تمثلها أشعار أسعد علي، موريس قبق، شاكر مطلق، والتي تقول بنفي الموت بمعناه المطلق وهي حكمة قامت على وعي ديني وفلسفة صوفية بأبعاد باطنية.

وبهذا التوزيع تتمدد الرقعة وتتزايد مفاتيح المداخل إلى جدلية القصائد بلغة فيها من المؤثرات التراثية والمحلية والأجنبية والتي دلت على نسيج محكم خلق نصاً شعرياً متداخلاً في بناه ورؤاه حول موضوعة الموت.

في الخاتمة يتحدث المؤلف عن ببيلوغرافيا الشعر العربي السوري والهدف من البحث والطريقة التي اتبعها في معالجة موضوعة الموت معتمداً في ذلك على رؤيا منهجية جمعت بين التحليل والاستقراء والتاريخ مما أعطى البحث الشمولية والعمق ولم ينس الباحث تثبيت المراجع التي اعتمدها في نهاية كل فصل متوخياً في ذلك الدقة وأمانة البحث مما أهل هذا الكتاب ليكون مرجعاً مهماً لدراسات لاحقة.

كلمة أخيرة: *في دراستنا لهذا الكتاب تبين أن الباحث قد أضفى شكلاً متجانساً للمعنى والأسلوب وتجلى ذلك في متابعة الموضوع من نقطة إلى أخرى وهي منسجمة في عمق معناها على متمايزات سطح النص وهذه التمايزات ترجع إلى خاصية كل شاعر في أدواته والتي استطاع الباحث وبمقدرة أن يبرزها وأن يكشف عن هموم ورغبات الشعراء المدروسين، فالرغبة أول الهموم لدى الشاعر والتي تسودها فوضى مراحل متضاربة كدسها الشاعر في روحه ليكبر فيها فاحتار كيف ينسق تناقضاتها وينظم أزمنتها إلا أن نغمة الهروب وأسر الحبيبة يغّيب مادية حضورها لتبقى رغبة لاتنكسر مع طلوع النهار بل تبيت وعداً لليل قادم أما على مستوى الشكل فالسرد والتحليل والتناص تلتقط ذات المؤلف روحه وجسده وقد أتى نتاجاً أدبياً رفيعاً تمكن من امتلاك ملكة الإبداع وتظهر ذاته كإنسان وذاته كأديب وكشاعر وقد استطاع أن يصوغ ذلك كله بلغة واضحة بينة بعيدة عن التعقيد أو اللفظية المكرورة بل كثف أفكاره بمفردات وجمل سهلة ومرنة تصل إلى المتلقي دون عناء.*

هناك سمات كثيرة تميز كتاب "الموت الشعر العربي السوري المعاصر" منها موضوعية المؤلف وأنه اختار موضوعاً تنفِر الناس منه استطاع أن يقربه إلى الناس بصيرورته الطبيعية وسمة أخرى هي الدقة الأدبية في دراسة النص الشعري وسمة رابعة هي أنه استطاع أن يحدد ملامح شعر لم يجر تصنيفه من قبل بشكل واضح وبعد كل الشكر للدكتور وليد مشوح على هذا البحث الذي شكّل إضافةً رائدة إلى المكتبة العربية في هذا الجانب.

عبد الله الشاهر

❐

قراءات... قراءات... قراءات

إلفة الإدلبي ورحمة الأنوثة

وقصص "ماوراء الأشياء

الفن الأصيل وموقفه النقدي من الحياة وللحياة، هو المسؤول عن الحماس الملحوظ لكاتبتنا، وهي تعالج قضية الظاهر والباطن، والشكوك وعدم الاطمئنان التي ينبغي أن تحملها الحقيقة أو صدق الوجوه والأشياء الجميلة. فكثير منها يتناقض الخارجُ من داخله، كاشفاً مايُخفي الحسنُ من قبح بشع. وهو ماتناوله العمل الأول في مجموعة "ماوراء الأشياء الجميلة" لكاتبة القصة السورية الكبيرة إلفة الأدلبي، التي صدرت بدمشق عن دار إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع.

وفي قصتنا التي تنشد التعاطف بين البشر، يكون الجهل وعدم الوعي والميل إلى الترف، مسؤولة عن ارتداء واستخدام النساء الفراء الطبيعي، والأحذية والحقائب المصنوعة من جلد التمساح.. التي راح ضحيتها الصياد الفقير والحيوان المسكين معاً. وتكون المفارقة واضحة عندما تأسى بطلة القصة التي ترتدي الفراء الطبيعي وتستخدم جلد التمساح في حقائبها.. أسى بالغاً، على كلبها العجوز المريض الذي نصحها الطبيب أن يميته رحمة بآلامه. وهي التي ساعدت قبلاً على اغتيال الحياة الحرة.

وفي القصة إطالةٌ قربتها من اللون التربوي، الذي يريد أن يعطي درساً ولكنها مع ذلك تملك القلب. فأنوثة الكاتبة الحانية المتعاطفة، تضفي على الأجواء رحمة تتنوع تبعاً للقضية المثارة. وهي صفات تجتمع في الكثير من أعمال المجموعة. في "الحزن الحميم" تكون رحمة الأنوثة، ماتخشى بطلتها من ميل عاطفي إزاء الشاب الجزائري المقاتل، الذي جاء إلى دمشق من وطنه في مهمة سرية أيام حرب التحرير. ومع أنهما لم ينطقا بكلمة الحب، إلا أنه ملأ جوانحهما رحمة. ووعدها أن يكتب لها وانتظرت طويلاً، حتى جاءت الرسالة. لم تكن منه، بل من صاحبه ينعيه إليها.. وآخر كلمة رددها لسانه قبل أن يلفظ أنفاسه مستشهداً.. اسمها.

وقادها حزنها إلى التفاؤل وهي المتشائمة، أسعدها أن يحمل لها كل هذا الحب والإعزاز وأن يختلط نبضه بها. ورحمة الأنوثة التي يفيض به قلبها، مكّنتها من أن تستوعب في رحابتها راحة إيجابية، خففت من معاناتها السابقة واللاحقة. لم تكن مشاعر متناقضة بل متكاملة تشكل الإحساس المرهف العميق. "ولعلها أول حزينة تتمنى أن يطول ليلها. لتفرغ لحزنها وحده، تعانقه بلهفة، تطوي عليه الجوانح بحنان، ثم تمتصه على مهل، قطرة قطرة.. فيشيع في كيانها خدر لذيذ.. ثقيل، كما تدب الخمرة في أوصال شارب جديد لم يعتد عليها..".

ويوصلها هذا الحزن العميق النبيل إلى قناعة تستأثر بها.. "لِمَ لا تذهب إلى هناك، إلى أرض البطولات، لتجاهد حيث جاهد، وتريق دمها حيث أراق دمه؟".

ورحمة الأنوثة بمختلف معانيها تتجلى في معالجة "طفلها المدلل"، مقتطعة من حياتنا الشرقية -وإن بدت خاتمتها مفتعلة- مصورة مأتُبرز المشكلات العائلية من بذور الشقاق، لا بين الزوجين بعضهما ببعض فحسب، بل بين الواحد منهما ونفسه.. تزوجها عن حب كبير، ولم يتغير عشقهما بعد الزواج بل ازداد تمكناً. وهو يجد فيها دائماً الأنثى التي تمنى.. "كانت وفق ذوقه تماماً، حتى كأنه قد صاغها بيديه كما يرغب ويشتهي". وعاشا حياة سعيدة توحّد كل منهما في صاحبه. وبعد أن مر أكثر من عام، أطلت رغبة صارخة كوتها؛ لقد أنجبت صديقاتها اللاتي تزوجن في تاريخ مقارب بينما لم يقع لها.. فلماذا؟ واقترحت على رجلها أن تعرض نفسها على الطبيب، ويهوّن من الرغبة.. فما أكثر الأيام أو الفرص القادمة في حياتهما المتسعة.

ومن الطريف أن انتهاء الحوار، فتح الفكر على مصراعيه أمام الزوج بشكل لم يخطر ببال امرأته.. ولماذا

لايكون هو قبل غيره المسؤول عن عدم الإنجاب؟! ولم يكذّب خبراً.. يسرع في اليوم التالي إلى التحليل، لينهي القلق الذي بدأ ينهشه. وتصدق ظنونه الهوجاء، ويخرج تعساً شديد التعاسة. وتصور إلفة الإدلبي ببراعة حال الزوج العربي -يتساوى الجاهل والمتعلم- فيما يتصل برجولته. فهو يرتد على الفور إلى بدائيته أيام العصر الحجري.. إنساناً رجعياً يرى نفسه يتصدر العالم كله، وأزمته الطارئة حياة أو موت. و"عندما خرج من عيادة الطبيب، كان يشعر كأنه يتضاءل أمام الناس رغم قامته الفارهة ومنكبيه العريضين. إن أي صعلوك، أي قزم من الرجال، يستطيع أن يمنح امرأته أطفالاً، أما هو فعاجز.. وتستحيل كلمة عاجز هذه إلى خنجر حاد النصل ينغرز في قلبه كلما رددها"!

وانقلبت حياته رأساً على عقب، وهو يسد برؤيته أبواب الآفاق. ويخرج عن نطاق الواقع، ليحتجز نفسه في سجن صفيق من أوهامه. وهذا الالتواء في القصد الذي تفجره الأعماق المنغلقة، يتناسب والروح الاستبدادية للرجل العربي، مع ضيق الأفق الذي يظن صاحبه أنه محور الكون.

ويسوق الموقف الخاطئ إلى تنكّب الطريق في علاج المشكلة، كما يفرض النظر القاصر الذي لايرى أبعد من قدمه، وكما تصنع الروايات الرخيصة.. أن يكره امرأته فيه حتى يُخفي عن الأنظار ونظرها هي بالتحديد، مايُعَدّه نقصاً خطيراً في الرجولة.. يجلب من وجهة نظره العار والشنار على صاحبه! أراد أن تبغضه في نفسها إلى أن تطلب الطلاق منه! وهكذا اتبع هواجسه واندفع كالطفل العنيد يحارب طواحين الهواء الوهمية ضد نفسه وزوجته معاً. وبين يوم وليلة اتخذ لنفسه خطاً مغايراً تماماً، لم يكن به عهد من قبل.. التمس الشراب ولعب الميسر وصحبة أصدقاء السوء. كما قلب لها ظهر المجن مظهراً القسوة متعاملاً بها.. "وكانت صفاء تتحمل تنكر زوجها لها بصبر عجيب غريب، لاتتحمله إلا كل أنثى متفانية بحب زوجها".

وطوال المحنة لايراجع الرجل نفسه أو يتخذ وجهة أخرى.. وإنما هو سادر في غيّه كأنما ركبه عفريت، وزوجه دهشة مما ألمّ برجلها والعوامل التي بدّلته تبديلاً. ولكن رحمة الأنوثة وَسِعَتْ تنكّب الزوج الحبيب، فصبرت وصابرت واحتملت، لعلها سحابة صيف وتنقشع. ولكن صاحبنا ظلّ متّبعاً وهمه كأنه استطاب اللعبة ونسي نفسه فيها. بعد أن وجد خطته الآثمة لاتُخفي مايظنه عجزه فحسب، بل يجعل المجتمع يلقي اللوم على امرأته خاصة عندما يطلقها. "سيقول الناس، مسكينة صفاء! إنها امرأة رائعة، ولكن زوجها فظّ رديء، وقد طلقها ظلماً، ربما لأنها لم تنجب له! إن هذا أحب إلى قلبه من أن يقولوا عنه، مسكين له زوجة رائعة، ولكنها تعسة لأن زوجها عقيم ولا يستطيع أن يمنحها سعادة الأمومة"!

ومن الملاحظ أن الزوج قامر منذ البداية على بلادة المجتمع المنغلق، الذي يغبن المرأة ويقف غالباً في صف الرجل.. فهو في ظنه أولى بالتصديق! ويبعد صاحبنا أكثر في إذلال امرأته، يتخذ عشيقة يصاحبها على الملأ ليصل خبرها بسرعة إلى زوجته، التي تجد وقتها أن لا فائدة ترجى من إصلاحه. ولا تملك إلا أن تطالبه بالطلاق، ويستجيب على الفور سعيداً! وهدأت أعصابه واستراح باله، بعد أن مكن له الفوز العظيم كما تصور، ولا تمضي بضعة أيام حتى تشتعل ناره من جديد، بعد أن سمع أن صفاء في سبيلها إلى الزواج. وبالرغم من أن خطته استوعبت ضمناً هذه النتيجة، إلا أنه ماكاد يتناهى إليه النبأ، حتى تغلي الدم في عروقه.. خاصة أن الزوج المرتقب كان من أصدقائه الذي لايخفي إعجابه بصفاء، مما كان يغيظه منه. واستشاط صاحبنا غضباً، "وتنبثق غيرته كما تنبثق نار من تحت رماد. ويشعر بالهزيمة كما لم يشعر بها أبداً. ولأول مرة يعترف لنفسه بأنه كان مخطئاً"!

لقد وفّقت فنانتنا في تجسيد هذه النوعية من الرجال، التي لاتزال تعيش بين ظهرانينا.. برغم العلم والثقافة

والتكنولوجيا وكثرة الجامعات. وجسدت عقدة النقص التي تتحكم في رجل مثل بطلنا. ولكن عندما اقتربت القصة من خاتمتها، بدأت -كما أرى- تتعثّر وتنحو منحى الميلودراما والنهاية المفرحة والمفاجأة

الصارخة! وهي تجعل الزوج وكأنه طوال هذه المدة كان غائباً عن الوعي متعطل التفكير، يسوقه جنّي خبيث لا يملك إزاءه مقاومة. فإذا به يبكي بكاء مراً على خيبته، ويذهب إلى سريرها يستمدّ منه العزاء. وبينما هو كذلك، إذ بصفاء تهلّ عليه -كانت تحتفظ بمفتاح الشقة!- وقد توصلت إلى علّته قبلاً. ويتصالحان ويتناجيان.. وتوتة توتة خلصت الحدوتة!!

وقصة أخرى تتجسد فيها رحمة الأنوثة، بطلتها فتاة سنغالية هي كادي -أطلق اسمها على القصة- تضحّي بنفسها في سبيل الحفاظ على شرف من تعشق. كانت سعيدة في قريتها السنغالية، ولم تعرف المعاناة إلا بعد وفاة أمها وزواج أبيها من أخرى. وأصبحت كمّاً مهملاً عرضة للإذلال، ويخفف عنها أخوها الذي يكبرها سناً ما تلاقي. وعندما سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته، افتقدت الحنان كله. وأجبرها أبوها بإيعاز من امرأته، على الزواج من قريب لها عجوز متزوج من ثلاث. وتستنجد بأخيها الذي يبعث إلى أبيه رسالة، ولكن الأب يرفض الوساطة ويصر وتتصل مرة أخرى بشقيقها متوسلة، ولا يكون أمامه إلا أن يبعث إلى صديق في طريقه إلى فرنسا للدراسة، أن يقرّ بها معه. ويفعل على خير وجه.. وتجد منه العون والاحترام والفهم.. كان شاباً نبيلاً شهماً. ويتسلل الحب إلى قلبيهما، ويندفعان في ارتشاف رحيقه. ثم تفاجأ الفتاة أنها حامل وتفزع فزعاً شديداً، وكان أخوف ما تخافه أن تتعرض لما تتعرض له غيرها من تنكر صاحبها. ولكنها ماكادت تخبره حتى طار فرحاً بالخبر السعيد، مقرراً أن يسافرا في الأسبوع المقبل من باريس إلى مونبلييه حيث شقيقها يطلب منه يدها. وأكبرت فيه رجولته وعاطفته وشهامته الحقة. وأخذت تعد الساعات تهيم فوق السحب انتظاراً لاستكمال الهناء. وكان للقدر رأي آخر، قبل الموعد بيوم، أصيب الحبيب وهو في تمام عافيته بسكتة قلبية لم تمهله، وفاضت روحه.

أصابها الذهول وضاقت الدنيا في وجهها، ونسيت حُلُمَها وحَمْلَها إزاء كارثة فقد الحبيب. لم يكن الرجاء والأمل فحسب بل أيضاً الأمان. وهانت عليها الحياة وسخفت لذائذها، وبدت جهمة كالحة لاتشجع على عيش. وبينما تظن كادي أن الحياة حاصرتها بما فيه الكفاية، وأنها تمتحن بأقصى مايسيء.. تجيئها رسالة من أخيها تحمل إليها هموماً جديدة لاتقل بشاعة. إن المال الذي كان ينفقه شقيقها على دراسته وعليها منذ مجيئها، ليس من الأب كما كانت تظن بل من صديقهما الفقيد. بعد أن قطع أبوهما المصروفات عنه، جزاء مساعدته إياها في الفرار. وأنه بعث إليه يستعطفه، فكان شرط أبيه أن تعود كادي إلى البلدة أولاً. وعقّب شقيقها.. أن مستقبله أصبح في يدها.

لشد ماكانت قريبة من اكتمال السعادة، فإذا بها بعدت عنها إلى درجة الانمحاء! كم تمنت أن يكون لها ولد ممن تحب، يحمل قسماته وأخلاقه ورجولته، فهل يكون خلاصها في أن تسقطه حتى لايشي بغرامها؟ أم هل يكون هذا الخلاص بالاعتراف لأخيها بعلاقتها بالراحل العزيز، فتلطّخ سمعة الحبيب بعد وفاته وهو لايستحقها. وتزرع الكراهية في نفس شقيقها، إذ يظن وبعض الظن إثم، أن حبيبها كان يشتريها هي وأخيها بماله؟ لايمكن يمكن. لن تفعل ذلك أبداً إزاء من كان آية في الوفاء.. فهل تكون أقل منه وفاء؟

وفي سبيل الحفاظ على اسمه نقياً.. أقدمت على الانتحار.

وفطرية رحمة الأنوثة لايمكن الاطمئنان إليها دائماً، فهي أيضاً تتعرض للتشويش والضعف والسقوط، إذ هي تتناسب طردياً مع قوة الشخصية وإرهاف الحس ونضج القلب والعقل، وهي أشياء كانت تفتقدها بطلة "الذكرى القاتلة". عندما فاجأها زوجها المهندس أنهما مسافران وحدهما بعد أيام قليلة إلى بلد

عربي للعمل هناك.. تساءلت بجزع: والبنتان؟ وجاء جوابه: نُلحِقهما هنا بمدرسة داخلية. ومع حبها الكبير للصغيرتين اللتين تحتاجان رعاية أمهما، إلا أنهما لم تتصدّ لأبيهما بما فيه الكفاية لتبقى معهما. وفي الغربة تجد نفسها وحيدة. فعمل زوجها بعيداً ويأتي منهكاً. وإذا بها في فراغ يكاد يبتلعها، وفي خواء عاطفي.. في أمس الحاجة إلى لمسة الرجل.. وأدركت خطورة مايجتاحها، كإنسان فاقد الإرادة مسلوب اللب طائش القلب.. وبذلك جفت ينابيع رحمة الأنوثة في نفسها، ولم يبق إلا الغريزة.

وتطلب من زوجها أن تعود هي إلى سوريا وابنتيهما، ويرفض. ولا تجد مندوحة من وجهة نظرها، من الاستجابة إلى طيّار شاب كان يلقي شباكه حولها. ولا تذكر من حياتها إلا حاجة الجسد، أما شرف الزوجة وحق الزوج ومسؤوليتها عن ابنتيها، فقد داست عليها جميعاً.

وتهجر زوجها، ويعود العشيقان إلى دمشق، ويتّخذ لها مسكناً خاصاً، وهي منغمسة في متعتها. لا تجرؤ على الاقتراب من مسكن الزوجية، أو من مدرسة ابنتيها. وفوجئت أن صاحبها لا يعتزم الزواج منها، بعد أن يتم طلاقها.. بحجة أن كلاً منهما هارب من زواج فاشل، فكيف يتزوجان. وكانت صدمة تطورت لتقدم صاحبتها على الانتحار.

وإذا نضبت رحمة الأنوثة بفعل الأنانية في نفس بطلة قصتنا، فهي عامرة بالنسبة إلى شخصية أخرى كانت على النقيض في "إنها أختي". ما كادت الصغيرتان تكبران قليلاً، حتى راهن الأبوان على الكبيرة. فهي الأجمل التي يمكن أن تعدّ استثماراً عظيماً للأسرة متوسطة الحال في المستقبل القريب. وأصبحت هي المفضلة المدللة التي يعتنى بها أكثر من اللازم، ويستجاب إلى كل مطالبها. وتقلص الاهتمام بالصغيرة معنوياً ومادياً.. وزادت أعباؤها المنزلية بعد أن أسقطت عن أختها، إلى درجة حرمانها من المدرسة لتساعد أمها في شؤون البيت، ويقع عليها العبء الأكبر في خدمته.

ومن الطريف أن حرمان الأخت الصغيرة مما يغدق على الكبيرة، لم يجعلها تبتئس أو تحقد عليها. فقد كانت تحبها حباً صادقاً يريد لها الخير كله والمستقبل الزاهر، حتى لو كان بعضه على حسابها. وهي تجد في إيمانها بالله ورحمة الأنوثة، مايفيض قلبها وعقلها وروحها بالخير على الجميع خاصة أختها. وكلما نضجت الفتاتان ازدادت الكبرى حسناً وفتنة، وبدت الصغرى مع جمالها المعقول بجانبها عادية.. كلما تضاعف الاهتمام بالأولى. فقد دنت الساعة وأصبحت على "وش" زواج، وكأن الأخرى ليست كذلك، تصحبها أمها في الزيارات خاصة في العائلات ذوات الشبان غير المتزوجين.

وعندما ظهر في الأفق الشاب شديد الثراء الوسيم، الذي اشترى العمارة الضخمة المجاورة، وسكن هو وأسرته في إحدى شققها المطلة على مسكنهم.. أصبح هو قرة العين. كان بالفعل أروعهم وأغناهم وأفضلهم. وأسرعت الأم هي وفتاتها بزيارة أسرته، وتصادقت العائلتان. ولكن الشاب لم ينبهر كما هو منتظر بالفتاة المتحذلقة المرسومة، الأشبه بعروسة المولد كثيرة التردد عليهم. بل هفا إلى أختها المتزنة، والتي يرى نشاطها في خدمة البيت طوال اليوم، أو وهي تقرأ ساعة الفراغ، والتي لم تزرهم أبداً. وتقدم لخطبتها.

ويصيب الزلزال الجميع.. جاء بالهم والغم للأسرة خاصة الأبوين اللذين "جاء نقبهما على شونة" -كما نقول في مصر- بعد طوال السعي والتدليل والتضحية.. فاضحاً حمقهما وجشعهما وظلمهما أيضاً للابنة الثانية فلم يعدلا معها. وكالا بمكيالين للابنتين. أما الفتاة الكبرى فقد هوت من حالق وتناثرت شظاياً،

بعد أن لم يقع عليها الاختيار. وقد كانت تظن أنها بحسنها وأناقتها ورشاقتها فوق الجميع.. خاصة شقيقتها. وإذا بكل ماتملك مجرد قشور، تخفي تحتها الفراغ والقبح والادعاء والأنانية، التي لاتغيب عن النظرة الفاحصة. وتسقط في

أول امتحان جاد. أما أختها التي تُرك مصيرها منذ وقت طويل في يد الأقدار، فقد انزوت مع استسلامها داخل نفسها، تعاني مرارة الإهمال والإغفال، مغرقة آلامها الداخلية في العمل الذي أحبت أن تقوم به.. فهي تريد أن تكون يداً مثمرة تترك أثراً صالحاً. وكانت تحلم كأية فتاة ببيت العدل، حلماً متواضعاً ولو كان حجرة واحدة ورجلاً فقيراً. فواقعها الصعب أبعدها عن أن يشتط بها الخيال، فاكتفت بأبسط الأماني. والتي ظنتها مع ذلك بعيدة لن تنال بسهولة. فحتى الشاب الفقير يتطلع إلى الغنية، ولا تملك إلا الصبر والدمع في المآقي. وذلك لم تصدق أن تكون هي محط إعجاب هذا الشاب الممتاز الثري.

وإذا كان التغيير قد ألمّ بالأبوين والصغرى، فقد ظلت الابنة الكبرى سادرة في غيّها وأوهامها وأحلام العظمة الكاذبة، التي دفعت إليها الأثرة وتفضيلها على أختها. لم ترعو وتعد إلى رشدها، بل انساقت أكثر في غيّها.. وضعت همّها في شقيقتها تسخر منها وتشتمها وقد حظيت بالعريس اللقطة. واستمرت أعصابها تغلي حتى انتهى بها الأمر إلى الجنون.. ومع ذلك عاملتها الصغيرة بالحسنى، مدركة بشاعة الصدمة التي منيت بها.

ولقد كانت رحمة الأنوثة عنصراً أصيلاً في تكوين عالم إلفة الإدلبي، فهي لاتجعله مقتصراً على جنسية دون أخرى أو وقت دون آخر، بل هي تشمل الجنسيات والأوقات جميعاً، في زمن السلم وزمن الحرب على السواء. وتصور "النصر الغالي" المناخ الأخير ودمشق تعيش حالة الحرب مع العدو الصهيوني. والعاصمة تتعرض لقذف الطائرات الإسرائيلية. في وسط هذا الهول الذي أصبح عادياً، يتنفس الناس حياتهم اليومية.

اضطرت الأم أن تخرج وتترك وحيدتها الطفلة في البيت مع جدتها، ولم يكن في إمكانها أن تصحبها معها وهي في سبيلها إلى زيارة شقيقها، العائد من الميدان جريحاً في المستشفى. ورغم تشبث رندة بها وبكائها والإلحاح عليها شأن الصغار، إلا أنها أيضاً شأن الأمهات لم ترضخ لتوسلاتها. وغادرت الدار وقلبها مشغول بجريحها. ولا تكاد تمشي قليلاً حتى تدوي صفارات الإنذار وتقوم غارة. يُلقي العدو قنابله وتصوّب القوات المسلحة قذائفها. وتزلزل الأرض ويكفهر الجو وتتلبد السماء، بينما غامت الأشياء واختفت معالم الأبنية، وتسرع إلى أقرب ملجأ وقلبها يرتجف وعقلها ينزف على أحبائها. وتنقشع الأتربة ويصفو الجو، لتنقلب ثانية إلى بيتها. ولا تكاد تقترب حتى تتبين هول المفاجئة، وقد أصبحت الدار كومة من تراب. ومن بين الأنقاض ظهرت ضفيرة شعر رندة.

وتتمزق الأم، وتتهم نفسها بمسؤوليتها عن فقد فتاتها، فلو كانت استجابت لها وأخذتها معها لما فقدتها. ومتابعةُ التفاصيل الدقيقة للحادث ولوعة الفقد ومواساة الناس، وأجواء الحرب التي جعلت من الاستشهاد واجباً يومياً، لا يقتصر على العسكريين وحدهم بل يشاركهم فيه المدنيون.. جعلت روح الوطن ترفرف على الجميع، وتخفف عنهم آلام الثكل. وتكون رحمة الأنوثة هي بلسم الأحزان.

علاء الدين وحيد

□

قراءات... قراءات... قراءات

السمو والتنامي الفني

في ذاكرة عبد الكريم الناعم

*بوابات

أربعون عاماً ونيفّ وشاعرنا عبد الكريم الناعم ينادم الأيام، الأيام التي تصحو عنده على تراتيله الشعرية ولا تغفو إلاّ على حنين الربابة لأنامله المتعبة فتسافر به تجاه عوالم لا مرئية كما يسافر بنا عبر تضاريس الوجع، التضاريس المألوفة لنا نحن أبناء الأرياف والتي ما زالت ذاكرتنا تنوح عند كل جنازة تُعلن ونَدْبك ونرقص في رحى دارٍ رُزق صاحبها بمولود جديد.

أربعون عاماً والناعم يدّق الدّن.. يرفعه ويشرب نَخب مَنْ جاءَ مَنْ رحل.. يُراهن على انتصار الفرات بماء الوجوه وحنّو الضفاف إلى كل ظامئ. أربعون ونيفّ وهو يُسّرح بالماء بوادينا العِطاش ليجدل بالنخل والماء والضفاف وأصوات الحداة الضائعة خمس عشرة ضفيرة أو أكثر وكل واحدة ترفل بالنواح وبالعويل وبالماء السارح عن عتبات قرانا الحزينة وبنواح ربابة عند الظهيرة وغناء هودج حين المساء.. فتموج السماوات بالغمام.. الغمام الذي لم يُفارق مجموعاته الشعرية قاطبة ليضفي عليها رطوبة وظلالاً تقي أطفالنا من قيظ الواقع.

عبد الكريم الناعم الشّاعر الحاضر في نصّه حتى أقصى درجات الغياب، يقظٌ في ذروة الشرود، صامدٌ، صلبٌ في زحمةِ الانكساراتِ، مُحافظٌ على ذاكرتِه في أزمنة اللا ذاكرة هذا بعض ما نجده في آخر إصداراته الشعرية المعنونة "من ذاكرة النهر" الصادرة عن دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع دمشق عام 1999 قطع وسط /220/ صفحة والمجموعة مكتوبة بخط الشاعر.

*حضور الشاعر

إن الشّاعر الناعم يَعملُ على أن يكون دائم الحضور في بُنى نصوصه كافة وبشكل مكثّف إلاّ أنّه في كلِ قصيدة يَعمدُ إلى أن يقف جانباً.. وحيداً ليهتف لنا بأن ما بين اليومي والتاريخي جدلية قائمة يصعب معايشتها والنظر بها، لكنّه رغم ذلك يدعونا لمعايشتها والعمل على الإيغال والإمعان في بُناها التحتية، على ما قائمة عليه..؟! إلى ما ترتكز وتتكئ؟! لفك رموزها وتحليلها وإعادة تركيبها وفق منهجية تخدم الآني اليومي والمستقبلي المقبل.

هذا الهاجس القادِمْ بمفردات خاصة وشخوص بقسمات مجهولة وشارات وحركات تراكمية تحتاج استحضار كافة قوانا وحواسنا واستنفار قدراتنا الحركية وغير ذلك لمواكبة تبدلات ما قد يطرأ:

إني أعرف يا أمَّاه
أن مرار الدِّفلى صعب ص132
وأنا مُذ أرقني حُلمُ الأمةِ قلتُ
سأترك في الأنباء على الأسماءِ
نضاراً من أحلام قد تتجدد ص147

*ريفية الشاعر

مجموعة من ذاكرة النهر تضجُّ بالمفردات الريفية والريفية الحقة، هذه المفردات التي قلّما يشعر بحقيقة معناها وضرورتها في النص وما تمنحه له. إلاّ مَنْ عاش في الريف وعرف ما تعنيه له فتتجسد في ذاكرته فور قراءتها وترتسم على الشاكلة المراد إيصالها لنا: القيصوم، الشيح، الشوفان، الزيوان.

ذاكَ "كُلاَلْ"

يَحْمِلُ سُمْرَتَهُ البدويَّةَ والوَشْمَ الأزرقَ

والخُطُواتِ العَجْلى

يا ذاكرةَ البابونـجِ والصّفصافِ العالي،

وترابِ السّهلِ النّاشِفِ من ظَمَأٍ.. الخ ص 197

إن قراءة هذا المقطع قراءة متأنية وتصور ذاك الرجل البدوي بسمرته والوشم الأزرق وخطواته العجلى.. فَمَنْ عاش في البادية تحضره فوراً صورته وكيف أن البدوي قلّما يمشي على مهل.. وصولاً إلى البابونج هذه العشبة ذات الرائحة العابقة بالتربة... التي تنمو في البرية وعلى الأسطح الطينية، وشجر الصفصاف العالي الذي يحضن كل مساء مئات العصافير وظل ظهيرة يظلّل رجالات تَعْبَى.

أما تراب السهل الناشف من ظمأ. إنها صورة عابقة بالصدق والعفوية والشعرية، صوره يصعبُ شرحها لغير مشاهدها فالتراب حين يعطش يتشقق رويداً رويداً ليؤول إن طالَ عطشه إلى شروخ كبيرة تتسّعُ لدموع نساء قرانا الحزينة إضافة إلى مقاطع ذات بُعْد ريفي أخّاذ.

*ألَقُ الصورة عند الشاعر

إن الصورة الشعرية في نصوص الناعم مدهشة تَتسمْ بالجدّية والفنّية العالية تضجُّ بالانزياحات الدلالية، بعوالم شعرية، ناتجة عن مخيلة مديدة تمنحُ الساكن الحركة والحركة قدرة على التجاوز تجاوز المألوف.. صور تمنح من بيئة وأجواء ريفية حقّة

دَرَجٌ يَصْعَدُ والخُطْوَاتُ مُبَلَّلةٌ

بعذاب الصّمتْ

بينَ الخطوةِ والأخرى زمنٌ يَقْرَعُ

وَحْدَتَه بغبارِ الصَّوتْ ص 165

هناك أحلام تتراءى لنا.. يطرحها الشاعر.. أحلام الطفولة وما بعدها لتشكل حيزاً نصّياً يتسع جداً، عكسته توقةُ الشاعر إلى ألوانها النورانّية، الألوان التي لا تتلاءم مع سوداوية واقع متشظّ متحوّل، واقع بألوان متنافرة مع الذات الشاعرة والذوات البدئية التي عاشها ويعايشها الشاعر.. هواجس جمة تتراكم لتترك خلفها ذوات قنوطة نسبياً.

آهِ يا أمي

بعضُ مراراتِ العَكَرِ المجنونِ يَطولُ

الوقتُ عليها حتَّى تَصْفو

فَالتَمسي سَرَباً لأنين الرّوح خَفيّاً

إني أخْشى أنْ ينهار الجُرْفُ ص 166

أحلام الشاعر لا يتوانى عن سردها بشخوصها ودلالاتها المتعددة أحلام وأحداث من واقع عاري من كل شيء إلاّ الطيبة والصدق والحب والعفوية وبشكل مكثّف أيضاً. حضوره دائم كما قلنا بلبنات نصّه والنصوص بها هاجسه وتكوين مناخات تكاثرية تناسلية للصورة الشعرية والفنية النصية.

أَشْعَلَني فشِهدْتُ النارَ تطال

يقينَ القلبِ، ويَسقُطُ طيرٌ في

جُبٍّ مهجورٍ، لا يدري أيّاً مِنْ أيَّ

مِنْ أينَ، وكَيف؟/ الظلمةُ تُفزِعُهُ

فَيفرُّ وراءَ في ظلماءَ تُطاردُهُ/

يزَقو من آلامِ الكرْبِ

فيحمِلهُ موجُ الأصداءْ ص 187

إن الصورة الشعرية عند شاعرنا الناعم جاءت نشطة فطرية، جاءت كطريقة من طرائق التعبير الشعري لا هدف أي لا كما عند البعض يسعون إلى إيجاد الصورة ويلهثون وراءها فقط من أجل الصورة، بهدف تراكميتها لإيهام الآخر بجدية التجربة حينها تكون بنائية هشة وبلا وهج شعري أو روح أو إيقاع ظاهر وباطن.

صور الشاعر تدلّنا على تلك القدرة التي خرّجتها السنوات العديدة والخبرة الجمّة الشعرية قدرة التصوير للعادي واليومي بمشهدية شعرية متألقة. إنها عملية الخلق الشعري، عملية تحويل العادي واليومي إلى ألق الدّهشة الشعرية وسمّوها فنياً بنسيج شعري شفاف وحياكة دقيقة جداً عمل الشاعر ويعمل على تناميها وتوهجها بمناخات عديدة معتمداً في معظمها على الدرامي وفق رؤية متشعبة ما بين الواقعية واللاواقعية.

ما بين اليومي الآني والماضوي والمستقبلي التخييلي. وهذا ما يدل على سمّو الحس الفني عند الشاعر.

قُلتُ للحفَّارِ: "خلِّ قَبْرَها

جوارَ مَعْنٍ، /رُبَّما،/ قَدْ يُؤنِسُ

الإخوانَ قُرْبُ القبرِ

رُبَّما تَعَارَفا" ص 182

وأنا والجَمْرُ ضِرامٌ، أَشْعَلَني،

لِنَسيسِ النّارِ كلامٌ في مئذَنَةِ اللّهَبِ

الصَّاعدِ من مَجْمرَةِ الحُزنِ،

العُمرُ: جُروحْ ص 186

*ثراء الشاعر الفني

يُلحظُ أن تجربة الشاعر تتّسم بالثراء الشعري الفني شكلاً ومضموناً، هذا الثراء الذي كدّسته ورسّخته تجربته ونتاجه الشعري والنقدي الذي تجاوز الخمسة عشر مؤلف.

فالناعم في مجموعته هذه يحرص على إعادة بناء أو تشكيل الملامح الواسمة للنص المفتوح الدلالات فنياً وجمالياً عبر لغة عفوية صادقة عميقة يُميّزها إيقاعها الموسيقي الذي لم يشكّل عائقاً أبداً أمام خيالاته الإبداعية اللامتناهية وأفكاره الرؤوية المديدة. كل هذا وضع نصوص شاعرنا أمام إمكانية التأويل الجاد والفعلي وتفعيل الحوارات بينها وبين المتلقي.

*إيقاعية النص وموسيقاه عند الشاعر:

إن الإيقاع في قصيدة الناعم يتواشج مع المعنى ويَفسحُ أمامه أمداء جديدة وإيحاءات عديدة، إضافة لِسعيه تشكيل علاقة مشتركة ما بين الحواس ككل، وتفعيلها للوصول إلى حيوية المعنى بطرائق تمدّه طاقه وألقاً خاصاً وهذا قلّما نلمسه عند كتّاب قصيدة العمود أو حتى التفعيلة. إذ نَلحظُ أنَّ الإيقاع عند الناعم يمنحُ النصوص حيوية وإيحاءات ماتعة تنقلنا من رتابة المعنى حيناً إلى حيويته وألقه وهذا ما يؤكّده الشاعر في حواراته ويسعى إلى تجسيده نصّياً كشرط أساسي من شروط الشعر لديه.

مَا لِلْعناقيدِ جَفَّتْ في نَضارتِها ... وكانَ يُرجي لها مِن زَهْوِها ثَمرُ
في أيِّ جيلٍ أتَيْنَا حينَ قيَّدَنا؟. ... كَفُّ المعاني على مينائِها صُورُ
هذا التَّصَدُّعُ أنّى قيلَ ذا أملٌ ... حتّى كَأن الشَّجى في عُمرنا قَدَرُ
أَرْبى على حُلُمِ الآتينَ مِن مُضَرِ ... يا حُزْنَ ما أنبَتَتْ كفّاك يا مُضَرُ ص 163

كما يتّضح جماليات الإيقاع الخليلي في مواضع عدَّة عند الشاعر مما يُعيد طَرح التساؤل القديم الجديد في أن الوزن والقافية تحدَّان مِنْ أمداء وآفاق المعنى والرؤى والرؤية.

بعضُ الملامحِ تبدو في البعيدِ كما ... تَشَعَّبَ الخمرُ في كَرْمٍ مِنَ العِنَبِ
أَضَأْتُ سَغْفَةَ ما في الحُلمْ عنْدهمُ ... كَمَا تَداوَى مِن الأوهامِ بالرّيبِ ص92
ماذا سيبقى سوى حُلْمٍ إذا انكشَفَتْ ... هذي الغوايةُ عن فيضٍ من الحُجُبِ

غربة الشاعر

من يقرأ الناعم منذ أمد يُدرك كَمْ يُعاني مِنْ الغربة والعزلة والوحدة الجوّانية، إنه الشاعر الذي يرى نفسه بالغريبة حتى في أرضها وبين أهلها. الشاعر الذي يَجدُ نفسه دائماً على أرداف أوراقه ونهودهن.. يَعوم.. يَهيم في عوالم روحية من أجل إيجاد الذات التائهة التي تعودُ إلى متاهاتها فورَ خروجه من صومعته أو معبده الخاص لتجد نفسها "الذات" بين مَنْ يُبحر في براثن الخرابْ والشتات فيقف جانباً بحزن وقلق شديد غير قادر إلاّ على البكاء والبكاء المرّ هذا ما يزيد نصوص الناعْم الشعرية شفافية ويَعملُ على تعميق مفهومها فنياً، مما يدّلُ على تمكّنه من أدواته وتملّكه

مقدرة على ترجمة نبضه وشهيقه وكل تفاعلاته وتواتراته الداخلية في حالات معينة إلى بنائية نصّية شعرية إيحائية أخّاذة خلّاقه قابلة للبقاء والديمومة في شاهدنا الشعري العربي

فيا مَنْ قُلْتَ لإبراهيمِ

صَدَّقْت الرُّؤْيا../ وفدَيْنَاه

ادفَعْ عنّي رمزَ الآتي إنى أَدفَعُهُ

بدمٍ لا رمزاً فيه

خَوفٌ تتقطَّر في قارورةِ روحي/ والأفعالُ تكادُ تبوحُ قُبَيل زمانٍ/ الفعلِ، /فَيا ربُّ ادْفَعْ عن هذا العبدِ،/ كَفَاهُ صدوعاً،/ يا حاملَ نَوح في فلك الرحمة/ يا منجيه/ ادفع عنّي هذي النّارْ/ فالوقتُ: ضرارٌ ص207

إن الناعم في مجموعته هذه أوقد كل شموع المعابد وأجلسنا جانباً وجلَسَ قَبالَتَنا، أحنى قامته تجاهنا مدَّ زراعيه نحونا وفتح أنامله ليقول لنا هذا أنا اقرأوني بَعد أنْ كانت أزمنة الطفولة والشباب من فرح وحزن من جوعٍ وفقرٍ من غربةٍ واغترابٌ قَدْ خطّتْ سِيرته لكلِّ طارئ أو طارق أيام الطفولة والجري في البرية حين السماء تعجُّ بالقبّرات وبالشموس التي أرضعتنا السمرة والصلابة، أيام الأحزان الطويلة والسفر والترحال نحو شمال القلب وما بعده نحو أمداء تمتدُّ بحثاً عن وطنٍ أو ذات أو حتى ولو شاة لم تُذبح أو تُساق إلى المسلخ.

لغة القص الشعري عند الناعم

بعد قراءة المجموعة يمكننا الاستشفاف بأن هناك سيطرة واضحة لتلك اللغة لغة السّرد القصصي في بعض المكامن النصّية للقصيدة. لغة القصة التي واكبت الشعرية التكثيفية حيناً ومنحتها ألقاً خاصاً وأحياناً تُجبر الشعرية على التكّور على رؤاها الخاصة لتسلك طريقَ العودةِ أو الوقوفِ فاسحةً المجالَ أو الطريق للقص السردي أو السرد القصصي مما أصاب نصوص شاعرنا بشيء من الخطابية أحياناً.

عَرَفْتُ أنَّ الأمرَ ليس مثلما

يُقالُ أو نُريد

فيا إلهَ الوَردِ والحديدْ

إبنانِ لي في الحَربْ

خُذْ واحداً،

أو.. خُذْهما

لا تذلّنا يا ربُّ" وأجْهَشتْ ص170

كما أن إتقان تدّجين النص الشعري بتلك الفنية بلغة السّرد أو القص تحتاج إلى مقدرة وفنية وخبرة في استجرار الفنون كافة لخدمة نصه. فالشاعر استفاد من فنية السرد القصصي أو الحكائي وتناميه مما أضفى على شعريته المعهودة شيئاً من المشهدية الدرامية بتطورها متكئاً على تتالي الصور كأداة للوصول بالبناء الشعري إلى ناصيته. الصورة كأداة لا كهدف وهذا أيضاً أضفى على النصوص سمات الحيوية الإبداعية تخيلية وبإيحاءات مدهشة دهشة التنامي الفني لا الدهشة من أجلِ الدهشة فقط.

1- يا قومُ وإني لا أَكْذِبكُمْ

2- أُصمُتْ

1- إني أشْهَدُ ما تحملُهُ الأيامُ السوداءْ

2- إخْرسْ

1- ألرائدُ لا يَخْدَعُ مَنْ أرْسَلَهُ"

2- "هذا رجلٌ أَفْقَدَهُ السُّربُ/ بصيرتَهُ، فَلْيُخْرجْ،

لاَ، فَسَيُقْلقُ أَهْلَ الحيِّ

3- فماذا نَفْعَلُ"؟

2- نادِ اثنينْ".. الخ ص112

الاتكاءات عند الشاعر

أما اتكاءات الشاعر وتضميناته شكّلتْ تنوعاً جديداً وفريداً وجديراً بالوقوف أمامه، الاتكاء على الموروث بما تعنيه من معنى وانحيازه إلى الديني منه سواء المحكي أو المدَّون إضافة إلى اتكاءات موفقة على الأسطورة مثلاً فلقد صّورها وأَعاد خَلقها في نصٍ شعري متألق.

إذاً عدّة اتكاءات واستخدامات لرموز تاريخية وتضمينات عديدة جميعها تدّلُ على ذاكَ الكَمْ المخزوني المعرفي الشعري عند الناعم. هذه المخزونية التي خَمّرتها التجربة بإصداراته النوعية تتضح ملياً وجلياً في أدق التفاصيل في العديد من نصوصه التي تزداد تطوراً ونمواً فنياً وفكرياً.

-أَهَلْ "سَبْعَةٌ" مثلما قيلَ عنها عجافٌ ص98

-فيا مَنْ قُلْتَ لإبراهيمْ/ صدَّقْتَ الرُّؤْيا/ وفَدَيْنَاه ص207

-لَيْلٌ في الجُبُّ/ وليُوسُفَ أحزانُ البئرِ المهجورةِ/ ص95

-يقومُ الحسينُ إذا نامتِ السّاهراتُ ص101

إضافة إلى استحضاره شخصيات وأحداث ورموز تاريخية "يوسف، الحسين، حمزة عم الرسول (ص) علي عليه السلام، معاوية، كلب الأحبار.

وكذلك إيراده بعض الأماكن بمسمياتها مثل "البلعاس، العاصي، حماة، الميماس، يافا، فاس" وما مّيز الشاعر في هذه المجموعة وزاده ألقاً وحضوراً متمايزاً تلك التضمينات الموفقة جداً كالأمثال والأهازيج والمواويل التي تَغنّى بها وبعض أبيات الشعر المحفوظ لشعراء رموز

-والنّيةُ أَصفى من عَينْ الدّيكِ ص140

-وتَمسكَنَ كي يتمكَّن ص116

-ابجْـــــي وأهِـــــلْ الــــدّمِعْ مَـــــنِ اللّـــــي جَـــرَى وجـــــاري

غِيْــــر اللّـــــي حَـــطْ الوَجَـــعْ مـــــا يَعْـــــرِفْ بنـــــاري ص70

إذا كـــانَ غيـــرُ اللهِ للمـــرءِ عِـــدّةً أتتَـــهُ الرّزايـــا مـــن وجـــوهِ الفوائـــدِ

وأعود لأقول أن عمليات التضمين التي تفنن بها الشاعر مَنَحتْ النَصْ بُعداً جمالياً مغايراً مما زاده قابلية في التشويق والمتابعة عند المتلقي.

حميمية المكان والزمان عند الشاعر

إن بين الشاعر ومكانه علاقة حميمية تواصلية تواشجية، قائمة على الحنين للآخر وفق علاقة تبادلية جدلية. يُمعن بالجزء المكاني لتشكيل حوارية روحانية معها وما أن ينتهي من الجزئية المكانية ليتواصل مع المكان الكلّي، المكانُ الذي يضجُّ بشغب الطفولة واليفاعة.. يتواصل بتوق شديد لإعادة اللعبْ بدورة الزمن.. الزمن الذي شكَّلَ بذاكرته محطات وعوالم لا متناهية.. الزمن زمن الفاجعة بإيحاءاتها وبناها.. زمن الروح وأزمنة أخرى قد لا تجيء أزمنة ينتظرها شاعرنا بتوق شديد وهو ممدد أمام بوابات أيامه المقبلة بعد أن قام على حزنه المستقيم كرمح.. توكأ عمره.. توضأ فيه السنان.. ففار الحنان بكفّه.. هذا ما وصفه لنا في أول ردهات الذاكرة في زمن لا معلوم لدينا.. معلوم عند الشاعر فقط.. هذا الزمن الماتع جداً عندَ الكل زَمنْ الجري واللعب في البراري زَمنْ الوجوه التي توجّتنا بفيض الوفاء.. القرى، البذار، الخير.

أقوم عليه، أراجعُ بعضَ دفاترِ

عمري: الذّهابُ إلى أوّلِ الخيلِ

فَجْرَ الصِّدام، /البراري،/ الوجوهُ

الّتي تَوَّجَتْنا بفيضِ الوفاءِ ورسَّتْ

على ضفّتينا ورُودَ الأماني،... الخ ص7

صوفية الشاعر

تمتاز قصائد الشاعر بتلك النفحات الصوفية التي نتلّمسها بين نص وآخر، تلكَ الصوفية الخاصة جداً صوفية محب ساعٍ للوصول إلى الحبيب الغيبي المطلق الكوني من خلال حالات تواترية خاصة تنتاب الشاعر، يسعى لتشكيل علاقة غيبية مع عَالَمْ غيبي لحبيبٍ غيبي أيضاً.

تلك النفحات التي تذكّرنا بنصوص الحلاّج والسّهروردي وابن عربي أحياناً. إنه التوق الشديد إلى الخلاص، الخلاص المطلق السرمدي لكن الخلاص الذي يسعى إليه ليس فردياً ذاتياً لا بل خلاص جمعي خلاص الذاكرة الجمعية أيضاً من التشويه والتشويش مؤكداً ذلك من خلال صور ذات طابع حسي مجرّد حيناً ومركبة أحياناً أخرى. صور تضجُ بالمفردات الفكرية، الفلسفية، الرؤيوية، وهذا ما يمنحنا حركية نشطة ومدهشة في ذهنية المتلقي، بعيدة عن المباشرة والبدء بمكاشفة الذات الأنا مع الذات الكونية العُليا سعياً للوصول إلى المُطلقْ أو محاكاة المُطلق الغيبي.

أحياناً يَدنو الغيبُ فيكشِفُ عِبرَ

الحلم نوافذَهُ في هيئةِ رمز،

ولَقَدْ أُقرِئتُ وكانَ الرمز شفيفاً،

أحياناً كانَ المرموزُ الرمز، وإني

أَخْشى،... الخ ص206

أدلجة النص

لم يستطع شاعرنا في مجموعته هذه من التحرر من الأيديولوجية.. أدلجة النص الشعري كيف وهو الذي يؤرخ مرحلة تاريخية معلومة عند الجميع وعند الشاعر. مرحلة محدّدة كان الشاعر معجون بها، يحياها بتفاصيلها، فاعل فيها، متفاعل، فحين العبور عبر بوابات الذاكرة في أمداء الزمن الفاعل والمفعول أصرّ على تفعيل نصّهُ بها.

–هو البعثُ يَدْخُلُ دَوْرَةَ هذي البلادِ/ هو البعثُ تلكَ الورودُ وآجرُّ روحي، ص8

–وزمانَ الوَحدةِ بين دمشق/ وقاهرة الأجداد ص147

–إنّ (العصَر) وقد عَبَرتْهُ جحافلُ هذي/ الأمةِ من طرفين يُعيدُ لأهلِ الأرضِ.. الخ ص 160

إنه الزحام من الانكسارات والانهيارات التي مَرّتْ على زمكانية شاعرنا على امتداد رحلته أو محطاته فكَانَ ينزُّ ألماً وشعراً وسباباً على واقع هزائمنا المّر. وكذلك كان يرقص طويلاً وَيَدُبكُ أمام كلّ البذور التي تنبت بهدوء وشموخ لتؤول سنابل تسدُّ المكان بهجة وحنطة وسروراً

بلادٌ تنامُ على ذِلَّةِ الانكسار

وتأبى القنوط

تُلَمْلِمُ أبهى الغناء شجيّاً

تُعلّقُ في أعالي النخيل وتَرقُصُ في الغاشياتِ السّقوطْ ص151

بلاد تقول ما لا يقال...

وإذا داهمتها المخاطر ترنمي كلاماً.. يظلُّ

كلاماً، وتَكْتُبُ غيرَ الذي تَدَّعيهِ

جهاراً على صُفْرةٍ في القُلوبْ.

الخطابية والفتور الشعري.

رغم الزخم الشعري والوهج الفني في هذه المجموعة ورغم الاتكاءات والإيحاءات و... الخ.

مما ساعد على جعلها بين المجموعات الشعرية العربية القليلة القابلة للمتابعة الشّيقة والديمومة من حيث شهّية القراءة.. رغم ذلك.. فإننا بين قصيدة وأخرى تنتابنا حالات من القلق والنفور البسيط لتلك النقلات الغير موفقة.. من المدهش واللا مألوف إلى العادي جداً عبر مشهدية حكائية ساذجة

و.. فجأةً تراجع الأخ الكبير،

أوقف القتال

فأنَّت المياه في القنال

ودارت الرحى

في جبهة واحدة على الشمال ص162

إن هذا المقطع فيه من السردية الحكائية ما يبعده تماماً عن الشعرية لا شكلاً بل مضموناً، لكن تَلحظُ ذَاك الألق والوهج الشعري المعهود في المقطع الذي يليه تماماً.

ما للعناقيد جَفّتْ في نضارتها... الخ

وكذلك هناك بعض الحوارات التي فيها وما فيها من الفنية "فنية القص الشعري" زادها ألقاً إلا أننا أيضاً تلمسنا بعض الفتور والتخلّي عن الشعرية المتوهجة مستسلماً إلى السرد حيناً وإلى الأيديولوجية والحدث أحياناً.

-هه.. كُلال/ -ها الأستاذ كيف الحال/ -خبّر/ العمة قروح/ -وضحة؟/

-لم تتزوج/ -عاشقها/ -مات العام الماضي وهو الآخر لم يتزوج ص 198

صحيح أن الشاعر في مجموعته هذه أرّخ محطات ومراحل تاريخية مَرّ بها ومرّت عليه إلاّ أن "وبرأيي طبعاً" لم تشفع له تلك الحالات حالاتُ الخروجِ عن الشعرية الخلاّقة التي يتمتع بها وخصوصاً في مجموعته من "سكر الطين" يَتَضحُ الألق والوهج الشعري صورةً وإيقاعاً.

فاتحة..

رغم بعض الحالات النادرة في هذه المجموعة حالات الانتقال العفوي من لغة الشعر إلى لغة الخطاب أو السرد الحكائي.. تبقى مجموعة من ذاكرة النهر للشاعر عبد الكريم الناعم من المجموعات الشعرية القليلة حقاً والتي عَجَّتْ بالفنية وبالانزياحات والإيحاءات الدلالية وآمل أن أكون قد وُفقت في هذه المقاربة النقدية وآمل أيضاً من السادة النقّاد الاختصاصين إيفاء هذه المجموعة حقّها وأن تلقى وتَحظى بالدراسة، لما فيها من حالات تجديدية جديدة نحتاجها في عوالمنا الشعرية العربية الحديثة المعاصرة.

عباس حيروقة

❒

متابعات... متابعات... متابعات

جنوب القصَّة السورية

"درعا "

إن المجموعة المعنونة بـ "جنوب القصة السورية" هي نشر جماعي لعشرين قصّة كتبها عشرة قصاصين من

محافظة درعا. وكان نصيب الواحد منهم في النشر متساوياً، فلكل كاتب قصتان فحسب. وقد نُشِرت هذه المجموعة بدار الأهالي بدمشق في العام 1998.

وتطرح هذه المجموعة أسئلة كثيرة، لعلَّ أهمها العنوان المختار، فهل كانت هذه القصص تمثل حقاً الإنتاج القصصي في محافظة درعا كله؟ أم كانت تمثّل بعضه؟ وهل كان عشرة قصاصين من (درعا)، هم كلّ قصاصي هذه المحافظة، أم أن ثمّة آخرين لم ينشروا نتاجهم هنا؟

وفي الإجابة نقول: إن العنوان غير دقيق، وغير شاعري، وغير موفق. وكان بالإمكان اختيار ماهو أفضل منه. ثم إننا لا نشك في أن قصاصين أخر لهم نتاج قصصي لم يُنْشَر هاهنا، وبالتالي فتمثيل الواقع الحقيقي في هذا الباب غير كامل.

ومما يلاحظ أن كُتّاب هذه المجموعة قد تركوا أنفسهم غفلاً، لم يعرف أيٌّ منهم بنفسه، ولو ببضعة أسطر، على الرغم من نفع هذا التعريف.. الأمر الذي يجعلنا في جهالة من أمر إنتاجه القصصي، وإرثه الإبداعي. ويبدو لي، وأنا على غير يقين، أنّ أغلبهم لم ينشرْ حتى اليوم مجموعة قصصية كاملة بتوقيعه، باستثناء (خلف الزرزور). وهذا ملمح لايعيب أيّ كاتب من كتّاب المجموعة، فالراسخون في هذا الجنس الأدبي كان لهم في البداية قصة أو قصتان، ثم طوّروا أنفسهم، وصاروا أعلاماً. بَيْدَ أن لغة بعض الكتاب هنا لا تنمّ على خبرة وتمرّس كبيرين، فقد شابها شوائب شوّهت جمالها وخففت من ألقها، وهذا ما سنعاينه بعد قليل.

وثمّة سؤال ملح آخر يطرح نفسه، هو: هل مثّلت هذه القصص العشرون البيئة المحلية (جنوبي سورية): موضوعات وقيماً وفنّاً؟ أم أنها كانت، مثلها مثل أي قصص أخرى نشرت في قطرنا، بمحافظاته الخمس عشرة، تتناول الشأن الأشمل والهم الأعم في وطننا أولاً، وفي العالم من حولنا ثانياً؟

لقد وجدتُ هذه القصص ضربت في اتجاهات أربعة: المحلية من جهة، والقومية من جهة ثانية، والاجتماعية من جهة ثالثة، والإنسانية من جهة رابعة: فهذه هي الهواجس التي أرقت هؤلاء القصاصين، فكتبوا في آفاقها...

ومن القصص ذات النكهة المحلية قصة الكاتب (موسى المسالمة) "كلانا على جانب الطريق". وهي قصة تفوح منها رائحة (درعا) وريفها في الخمسينيات، حيث الكتّاب، والخيزرانة، والبؤس، والتزاحم على بيضة مسلوقة مابين الأخ وأخته.. وحيث الإحساس الأخوي النقي الجميل الذي يفجّره افتراق الأخت المُنافِسة في طفولتها، عن أخيها بالزواج المفاجئ... مما يدل على أن العوز والفقر والحاجة لم يكن لها أن تعبث بمشاعر الأخوة، ومما يشي بعلاقات أسرية قوية العرى لم توهنها الأيام، أو يضعفها التطوّر الزائف.

ومنها قصة (حمدي البصيري) "كيف ضاع العمر" التي تحكي أصالة الحب الريفي وصموده أمام إغراءات الغرباء الممثّلين بالخادمة (ناتاشا). فالرجل الخمسيني الذي كان يعمل في (زحلة)، في لبنان لم تفارقه صورة زوجته (فاطمة) في جنوبي سورية، حين دعته (ناتاشا) إلى الخيانة، لذا خارت قواه وعجزت رجولته، لأن صورة (فاطمة) الفلاّحة تلاحقه، وتشوّش ذاكرته، إنّ عطرها مزيج من رائحة الأرض الملقحة تواً بالمطر، والخبز الساخن، والعرق الذي يتلألأ على جبينها كلما خبزت– (ص101). ومنها أيضاً قصة (إبراهيم النجار): "مقتل القمر" التي جاء في مطلعها عبارات مستمدّة من اللهجة الحورانية المعروفة أمثال: "يا أخي طالع شوية وراجع.. بس بدي اكمل اللعبة منشان الله" (ص129).

بَيْدَ أنّ الموضوع القومي والاجتماعي لم يغب عن هموم قصاصي درعا العشرة، فقد طرقه (حسين الكراد) في

قصته "عجوز القلب" و(عبد الرزاق صبح) في "الزوجة العاشقة" و (إبراهيم النجار) في "العقدة الزرقاء". (فالكراد) يروي قصة الأستاذ (الراضي) الذي ثأر من "عسكر اليهود" بعد أن آذوه وضربوه، رغم وداعته ورقته، مما اضطره إلى أن ينقض على جنودهم، ويمسك بيديه عنق واحدٍ منهم، ويضغط ويضغط حتى الخنق (المجموعة ص60). وكذلك يفعل (صبح) حين يبرز إيثار زوجته لفلسطين عليه وعشقها لها، الذي يفوق أي عشق آخر... وهاهي ذي الزوجة أمام صائغ ذهب تطلب منه أن يصنع لها من الذهب الخالص قطعة أو (خريطة) يحدّها شمالاً الجليل، وجنوباً سيناء، وغرباً البحر الأبيض المتوسط، وشرقاً النهر، إنها (فلسطين) التي صارت معشوقة الرجال والنساء معاً – (المجموعة ص30).

أما (إبراهيم النجار) فيتحدث في قصّته "العقدة الزرقاء" عن مجزرة (قانا) التي ارتكبها الصهاينة في جنوبي لبنان في العام 1996. والتي قُتلت فيها الصبية ذات العقدة الزرقاء، وقُتِل معها كثيرون من الشهداء الذين يقول عنهم على لسان أحد الأدباء: "سنراهم يقبلون يحملون رايات النصر، يقبلون عندما تشتد الظلمات وتعظم المصائب" – (المجموعة ص78).

وجاء في بعض هذه القصص العشرين احتفاء بالبعد الاجتماعي أيضاً. وكان ممن أولى البعد الاجتماعي عناية خاصة القاص (خلف الزرزور) في قصته "الخيار القاتل"، بعد أن تحدث في قصته "حلم على أنقاض الحذاء" عن أطياف السجن السياسي التي بدت مثل كابوس أبهظ بطل هذه القصّة... أما في "الخيار القاتل" فقد جعل الكاتب بطله اليائس المظلوم (أبو عبد الله) يهجم على الدكتور المستغلّ السافل (عبد السلام)، ويطعنه بمديته مُمزّقاً أوصاله... وقد بسط (الزرزور) لقارئه كل التسويغات والمقدمات اللازمة لتفهُّم هذا العمل الصادر عن (أبو عبد الله)، فقد كان (عبد السلام) يسرق عرقه عنوة، ويجعل القهْر يسربل قلبه، وهو الأب لعشرة أولاد... كما نجح الكاتب في إحداث مشهدية مسرحية موفّقة لأحداث قصته وحواراتها. وقد استقر في نقد القصّة القصيرة أن تنمية الأحداث وإقامة المشهدية المسرحية عنصران هامان من عناصر القصة الناجحة على ألاّ يُداخِل ذلك تعسّف أو افتعال أو تصنّع، أو خلخلة...

وكذلك فعلت (سعاد القادري) في قصتها "مدرّس الموسيقى". ففي هذه القصّة يقوم هذا المدرّس الحيي الخجول بضرْب طالبةٍ مِغناج تأخّرت عن درْسه عشرين دقيقة..! فيُفاجِئ ذلك الطلبة والطالبات! وقد أرادت الكاتبة من وراء هذه القصة أن تستنكر فظاظة الرجل، وأن تسخر من بدائيته التي قد يظن بعض الناس أنه تخلّص منها..! وفي هذا الملمح غَمْزٌ رقيق من مفهوم الرجولة العنيفة التي تلجأ لاستخدام اليد بدلاً من اللسان... وتلجأ إلى العنف، رغم وجود مندوحة لها عنه.

ولن نعدم في هذه المجموعة قصصاً تتحدث عن قيم أخرى إنسانية تتصل بالأصالة أو بمفهوم "القطري" و"الصنعي". وهذا ماعوَّل عليه القاص (ميلاد قندلفت) في قصته "الكلب الأدرد". فقد رُكّبتْ لهذا الكلب (بدلة أسنان صنعية) فأخفق، بسببها، في عضّ الذئاب التي هاجمت منزل صاحبه... وعندما راح صاحب المنزل يخاطب كلبه هذا قائلاً: اهجُمْ يا (ريكس)، عضّهم، أجابه (ريكس) وقد أخرج أسنانه الصناعية من فمه، ورمى بها نحوه: خُذْ سلاحك الذي أعطيتني إياه، وعضّهم أنت –(المجموعة ص86). وفي العبارة الأخيرة سخرية مرة مما هو غير طبيعي وغير أصيل، ومما يناقض حقيقة الأشياء وفطرتها. وإذا وسَّعنا تحليلنا قلنا: لعل في الأمر سخرية من سلاح يُجْلَب جَلْباً، ويوضع في فم المرء، في الوقت الذي يُتَوخّى منه أن يملك سلاحه بذاته، وأن تكون قوته من نسيج جسده، تنمو وتتطوّر دون عون خارجي قد يكون مآله الضعف لا القوة، والعجز لا الإنجاز، وخاصة حين تهجم الذئاب على

المنازل والديار.

وواضح هنا أن الرمز جاء رمزاً شفيفاً لا كثيفاً، وهو شأن يختلف عن كثافة الرمز عند الكاتب (جهاد الخطيب) فـي قصّته "مدينـة الشياطين" أو عنـد الكاتـب (زريـاف المقداد) فـي "الكـل يحتـرق". ففـي "مدينـة الشياطين" ينشـئ (الخطيب) قصّة رمزية فيها تنبت ذيول لأهل مدينةٍ لا تعرف اسمها ولا شيئاً عن سماتها، إمعاناً في توسيع دلالاتها، ولكن واحداً من رجالها لم ينبت له ذيل هو (شِقي أفندي). وعندما تُسْتشار العرّافة في هذه الحالة: تقول لشقي أفندي: إن سرّ لعنتك كامن فـي صندوق كتبك، وتقترح حرقه! ولكن هذا الحرق لايفيد، ولا يُنْبِت ذيلاً لذلك (الشقي) الذي استشرت فيه لعنة الكتب... إنّ الكاتب يعبّر بهذه الأقصوصة التي لم تتجاوز صفحتين صغيرتين عن مناعة المثقّف ضد الجنون، على الرغم من أنّ شقياً بدا مجنوناً وشاذاً في نظر أهل مدينته المجنونة حقاً..! و(الخطيب) -كما لاحظت في قصته الثانية- وعنوانها "مجنون يتحدث عن نفسه"- يستغل "الجنون"، وصلته بالأدب قويَّة جداً، ليقول أشياء لايقولها العقلاء، فمتى كانت الكتب "لعنة"؟؟ إنها سرّ التعقل والتطوّر والتحضّر. ولكن حين يجنّ الناس حقاً تنقلب الأمور رأساً على عقب فيظنون العالِم مجنوناً والعاقل مخبولاً... فيا لها من مأساة حقيقية فعلاً..

أما (زرياف المقداد) فقد بدا في قصته (الكل يحترق) قاصاً محترفاً يُراعي تناظر العلاقات الداخلية في قصته، ويمزج الواقع بالأسطورة، ويربط مابين الفردي والجمعي، ويماهي مابين الهّم الشخصي والهم الوطني، ويصطنع علاقة من نوع ما بين المرأة (أم محمود) التي سُجِن ولدها والأرض العطشى للخصب والنماء... ولقد بدا (المقداد) هنا مشغوفاً بالمطر والشمس والتراب. وهي ثلاثة عناصر من عناصر الكون الأربعة وفقاً للفكر الإغريقي القديم. ولكنه لم ينسَ العنصر الرابع فيها وهو "النار"، فقد ألقى بطل قصته تلك برسوم تلامذته في المدفأة، ولكنها لم تحترق، بل تحوَّلت إلى فراش ملوَّن لا يخاف اللهب... وإذا ساغ لنا أن نرى في رسوم التلامذة تمثيلاً لأحلامهم أولاً، ولأحلام الناس ثانياً، في الريّ والشبع والدفء والخصْب، ساغ لنا القول: إن أحلام الناس لا تحترق، ولا يجوز لها أن تنطفئ... وهذا تفسير يدعمه قول المعلّم لتلامذته:

"أنا الأخضر في النار" بمعنى أنا الذي لا يحترق. وعلى الرغم من أنه رسم لطلابه من قبلْ مدفأة رؤوس لهبها كرؤوس أناس تحترق، فإنه لم يتبيّن معنى الاحتراق، ولم يكن يرسم سوى مايستنكره فعلاً، إنه يمزج هاهنا مابين الواقع والرؤية، فالواقع يحرق الأشياء والأفكار والقيم، ولكن الكاتب لا يحترق، ولا تحترق أشياؤه ولا أفكاره ولا قيمه. وعليه فرسْمُ المدفأة هو رسم للخارج وعدم رسم له في الوقت ذاته... وها هو ذا بطل القصة يقول في عبارة كاشفة: "أصبح الآن خارج خارطة جسده وداخله واحد... لا فَرْقَ بينهما... تماماً كداخل الغرفة وخارجها، أو كداخل المدفأة وخارجها... أحسّ أنه يحترق ولا نار ولا دخان، بل إن الكل يحترق ولا نار ولا دخان" -(المجموعة ص93)-

وتحضر في القصة صورة (أم محمود) التي تكاد "تحترق" شوقاً لرؤية ابنها القابع في المعتقل حيث "يمسحون هناك ذاكرة الإنسان" -(ص94). لتتناغم مع خطاب الحريق في القصّة. وفي الوقت الذي نرى معلم الرسم يروم أن يشرح لطلابه فكرة مزج الألوان، نرى الكاتب يمزج الألوان في كتابته، فتختلط عنده صورة المدفأة، بصورة السجن، وصورة ابن أم محمود الغائب بصورة صديقه راوي القصة الحاضر، كما تتماهى صورة النافذة مع صورة الحرية، وصورة اللهب مع صورة النور، وصورة الخائف من النار، مع صورة عاشق النار. وقد مثّل الطرف الأول في المعادلة الأخيرة (أم محمود) ومثل الطرف الثاني (الفراش الملون) الذي لايخاف اللهب...

إن قصة "الكل يحترق" قصة معجونة عجناً تفاعل فيها الداخل مع الخارج، والذاتي مع الموضوعي، من خلال نقلات مابين الخيال والواقع، فجاءت أثراً ثرياً وكثيفاً... وإذا تأملنا من جديد في عنوانها "الكل يحترق" فلعلنا نفهم من

كلمة "الكل" الناس والأشياء والأفكار والقيم، ولعلنا نعي أن ناقوس خطر يدق فلنحذرْ ولننتبهْ.. ومن مزايا بنية هذه القصة أنها بنية مفتوحة تتيح للمتلقي أن يشارك في إكمالها وإعادة إنتاجها من جديد.

وإذا كانت قصة (المقداد) السابقة عُنيت بشخصيتين اثنتين رئيسيتين هما (المعلم) و(أم محمود) فإنّ قصصاً أخرى في المجموعة قد حملت أحداثها ونهضت بها شخصيات أخرى تراوحت مابين عامل مغبون، ومثقف بائس، وفتاة، وجدة، وأب، وجنود وشهداء... إضافة إلى شخصيات من عالم الحيوان كما في قصص (ميلاد قندلفت). وقلّما استنطق كتاب هذه القصص أشياء جامدة كالرصيف أو الطريق أو المقهى أو البحر أو النهر... الخ.

وقد بدا بعض الأبطال والشخصيات أناساً إيجابيين ثائرين منتفضين، كما في قصّة (خلف الزرزور) "الخيار القاتل" وبدا بعضهم أناساً ضعافاً مُسْتَلبين، كما في قصة (الخطيب) "مجنون يتحدث عن نفسه" وقصة (إبراهيم النجار) "شواء على نار نزقة" وقصّة (حسين الكراد): "قردة الأحلام".

وبدت لي بعض هذه القصص وقد أثقلت بتفاصيل أبهظت كاهلها، وماكان يضيرها حذفها، كما هي الحال في قصّة "مقتل القمر" والتي أرى أنه يمكن أن تكتب بأسطر أقل، فتكون أكثر كثافة، وأقوى تأثيراً،

فعلى الرغم من أن الكاتب وشّى مطلعها بعبارات عامية محلية أضفت عليها شيئاً من الحميمية، فإنّ هذا لم يشفع لما اعترى بنيتها من خلخلة ومجانية ، إذْ لم نجد أي تسْويغ لقتْل القمر الذي مثّله الشاب (علي) الذي أحب (نجمة)، فهل يكون ثمن الحب البريء قَتْلاً يقترفه صبية ثلاثة يتآمرون على موتٍ لا معنى له ولا غاية، وبعيد عن أيّ قيمة نبيلة، أو أيّ موقف شريف؟ نعم تمكّن (فيصل) من كشف الجريمة، ولكن هذا الكشف لم يهب القصَّة معنى كبيراً، أو مغزىً حقيقياً، فهو ابن الصدفة. وإذا كان هؤلاء القتلة الثلاثة أبناء (فلان) الزعيم، قد أُلقِي القَبْضُ عليهم وسُجنوا بسبب جريمتهم كما في القصة فإن الكاتب لم يقدّم لاستنكار فعلتهم هذا، من الأحداث والأقوال مايكفي، ولم يُدِرْ حواراً بينهم يظهر سبباً مقنعاً من زاويتهم، وغير مقنع من زاويتنا لهذا القتْل المجاني، فارتطمت القصة بالمجانية وارتضت أن تقْصر متعتها على كشفٍ للجريمة جَلَبَتهُ الصُدفة، ولم تدخل القبَّة التي تجمع الأدب والقيم الكبرى في صعيدٍ واحد...

بقي لي، قبل أن أترك القلم، أن أشير إلى لغة هذه القصص، فقد لاحظتُ أن بعضها قد صِيَغ بيدٍ صناع ملكت ناصية اللغة، وصرّفتها في أنحائها الصحيحة، تراكيبَ ومفرداتٍ، ولاحظتُ أن بعضها دلَّ على أن كتّابها ضحَّوا بسلامة اللغة ونَحْوها. ومن أمثلة هذا الملمح الأخير أخطاء وردت في الصفحات التالية: (8، 10، 11، 17، 18، 19، 41، 48، 66، 74، 75، 94، 133) ومن شواهدها: قول أحدهم: "وحده اليمني عمر بن كرب الزبيدي" والصواب: "عمرو بن معد يكرب الزبيدي)!

وقوله: "كنا كذبة متملقون" والصواب: "متملقين"! وكذلك ردت في (ص17) عبارة قاصرة غير مكتملة. وذلك في السطور الثلاثة الأولى من القصة! وفي (ص41) قال الكاتب: "مازال شعره أشقراً"، والصواب: "أشقر"! وتكرّر تنوين اسم التفعيل هذا في (ص48) و(ص66)! وجاء في (ص74) قول الكاتب "يتحدث بعضهم إلى البعض) والصواب "بعضهم إلى بعضٍ"!! وفي (ص75) ورد قوله: "تمركز سائقوا السيارات" والألف بعد الواو في (سائقو) غير صحيحة. فهذه الواو علامة الجمع، وهي تختلف عن واو الجماعة المتصلة بالأفعال! وجاء في (ص94) قول الكاتب: "وتذكر إحدى رسوم الأولاد...) والصواب: "أحد رسوم" لأن مفرد (رسوم) مذكر، وليس مؤنثاً! وورد في (ص133) قول الكاتب "هم قالوا لبعضهم"!! وهذا تعبير مغلوط وصوابه: "كان واحدهم يقول للآخر". وثمة هنات لغوية أخرى نعزف عن الوقوف عندها...

ورغم ماسبق فإن بعض قصص (جنوبي سورية) قد أصاب حظاً من النجاح كبيراً وبعضها لم يصب هذا الحظ، وقد بدا على قسمٍ منها ملامح خبرة وتمرّس توحي بأن بعض الكتّاب أنشؤوا قصصاً أخرى غير المنشورة هاهنا، ولم يخرجوها للناس، أو أنهم أخرجوها، ولم نقفْ عليها كلها... ولكن قسْماً آخر أوحى بأنه ربما كان يُكْتَب للمرة الأولى أو الثانية، وأن كتّابه مازالوا في خطواتهم الأولى في هذا الجنس الأدبي، لم يتصلّب عودهم، ولم ترسخ أقدامهم بعد، لذا شاب نتاجهم صدوع فنية كثيرة، كالوصف النافل الذي يُخلّ بمبدأ التكثيف، والحوار الممطوط الزائد عن حدّه، وعدم استغلال النهايات استغلالاً حسناً، لتكون لحظة تنوير وكشف، كما هي الحال في قصص الكاتب (زكريا تامر)، وغيره من القصاصين. والإسراف في وضع عنوانات داخل القصة لا تخدم حبكتها، أو تواليها السردي، فبدت نوافل يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون ضير...

بَيْدَ أن مايستحق التحية والإكبار، هو الروح الجماعية الطيّبة التي كانت وراء نشر هذه المجموعة، والتي أرست قاعدة للتعاون والتفاهم بين أدباء طالعين، في الوقت الذي بذرت بذرة أولى يعتمد عليها النقاد، فيما بعد، حين يأتون ليؤرخوا كتابة القصة القصيرة في محافظة درعا، في قابل الأيام، أو ليؤرخوا للحركة الأدبية عامة في جنوبي سورية التي لايمكن النظر إليها، لغير غرض الدراسة، على أنها في معزل عن حركة التأثر والتأثير في مجمل إنتاج القطر في مجال القصة القصيرة.

د.عادل الفريحات

□

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

" العدد الماضي "

ضمّ العدد /351/ من مجلة الموقف الأدبي تموز عام 2000 ثماني قصص قصيرة لكتّابٍ من ثلاثة أقطار عربية، والشيء الطريف أنها تتلاقى في الهمّ الاجتماعي، وكأن معظم هؤلاء الكتّاب على موعد مع بعضهم، واتفاقٍ على موضوعٍ متقاربٍ يأتي على جانبٍ من الحياة اليومية العربية، المحمّلة بعذابات الفكر والنفس، ولها تقريباً الرؤى والتطلعات نفسها.

إن هذا الالتقاء الذي فرضته المعاناة الحادّة التي يمرّ بها المجتمع العربي، تذكّر القارئ ببدايات النهضة القصصية في سورية بصورةٍ خاصة، وتعيد إلى الأذهان تداعي الكتّاب والأدباء في الخمسينيات من القرن الذي ودّعناه إلى تشكيل رابطة الكتّاب التي أصدرت كتابها الأول "درب إلى القمة" وقد صاغت هذه الرابطة أهدافها بما يشبه أهداف قصصنا هذه الأيام التي لم تبتعد قيد شعرة عما جاء في البيان.

"نحن كتّابٌ تقدّميون بكل ما في هذه الكلمة من خصبٍ، تقدّميون لأننا نستهدف أبداً أن نمشي إلى أمام حيث يتلامح هدفنا. إننا نؤمن بأمتنا، ونؤمن بأننا نستطيع خدمتها، وأننا لن نكون كتّاباً إذا لم نعش حياة أمتنا.

إن هدفنا أن نعمل للشعب، لأننا منه. ولأن الفن الصحيح هو الفن الذي ينبع من حياة المجموعة، إن الآثار العظيمة الباقية هي الآثار التي غيّرت وجه الحياة فأغنتها، وأكسبتها أشياء صالحةً جديدة. لم يعد هناك كما يقول بعضهم من فنٍ للفن. إن الفن –هو– للناس..

نحن تقدّميون قبل أن نتصافح ونتحد، ولكنا الآن أكثر اتصالاً بالفكرة، لأن الرفقة تشجّع وتنير، ولقد أردنا أن نرسم هدفاً نسعى إليه أبداً، فما وجدنا أنبل، ولا أغنى من هاتين الكلمتين: الحرية والسلام: إذ تلخصان قصة الإنسانية المجهدة التي تعمل لعالمٍ أفضل...".

وفي قصص العدد ما يعزف على نفس الأوتار التي عزف عليها كتاب الرابطة منذ نصف قرن،

فهناك قصة عن الحرية لزياد علي، وهناك البقية التي تبحث عن قيمةٍ لهذه الحرية في مجتمعٍ يعاني أفراده من أزماتٍ متلاحقةٍ. كما يتبين لنا خلال العرض الآتي:

أولاً: من حكايات الوالد. قصة. د. زياد علي:

تخالف هذه القصة قليلاً– في أسلوبها– القصص السابقة التي قرأتها لهذا الكاتب الليبي المبدع، على الرغم من التفاته إلى التاريخ القريب، على غرار قصص الكفاح الوطني العربية، وهذا الخلاف يعود إلى الأسلوب البسيط الذي ابتعد فيه عن الشاعرية ولغة الحلم، واعتمد على واقعيةٍ عادية تقترب من فن (الحكي) اليومي، وتستلهم من التاريخ المعاصر (لقطةً) أو (حكايةً) جسّدها السرد الوصفي الذي دخل عبره إلى العالم النفسي لإحدى شخصيات القصة الهامة (شخصية الطفل الصغير "علي") بأسلوب سلس جذاب، استطاع أن يضئ جوانب الأزمة التي بُنيتْ عليها القصة.

إن هذه القصة (من حكايات الوالد) تعود إلى التاريخ الوطني القريب، وتقف عند حادثة طريفةٍ، تؤكّد أن جميع أبناء الوطن (الليبي)– شأنهم في ذلك شأنُ بقية العرب في الأقطار الشقيقة التي كانت تعاني من الاستعمار– يشاركون في النضال الوطني، ويجاهدون ضد المستعمر الإيطالي. نضالاً– كما يتضح من القصة– يقوم على الاستعداد للكفاح منذ نعومة أظفار الإنسان، والتعبئة النفسية، في مرحلةٍ حرجةٍ من مراحل قتال الأجنبي، فيسعى جاهداً للمساهمة بما يخدم الثورة، ويضحّي من أجلها بالغالي والنفيس، ويلعب الشعور الديني دوراً إيجابياً هاماً في هذه التعبئة النفسية، والإعداد الوطني، ويدفع بصاحبه إلى التفاني في قتال الأعداء، ويجود حتى بالولد والمال.

يتّضح هذا الشعور الديني في القصة حينما يمدّ الصبي يده إلى زيتون الشيخ (سيدي عبد السلام الأسمر) ليقطع غصناً يصنع منه سوطاً في فترةِ استراحةِ قافلةِ الجمالِ الذاهبةِ لنقل التمرِ للمقاتلين.

"تستور يا سيدي عبد السلام الأسمر" وواضحٌ ما في هذه العبارة من قيمٍ دينية كانت تعمر نفوس المجاهدين، فالزيتون وقفٌ للشيخ، والوقف له في النفوس مكانة التقديس.

تحاول القصة في التفاتتها التاريخية النضالية أن ترصد حركة التعبئة العامة والمشاركة الجماعية التي يشارك فيها الكبار والصغار من أجل دفع الثورة إلى الأمام، ويسير الطفل (عليّ) بجملة مع القافلة، بإيعازٍ من أبيه الغائب مع المجاهدين، وفي فترة الاستراحة يشرد جملة على الرغم من تقييده، وفي ذلك إشارة إلى الحديث الشريف "إعقلها وتوكّل".

"وكان حرص الطفل يدفعه إلى تقييد رجليه الأماميتين، ولا يكتفي بتقييد واحدة، كما يفعل غيره".

وحين يقتفي القوم الأثر، يصلون إلى مزرعةٍ كان الجملُ قد صعد ساترها الترابي واخترق سور التين الشوكي حولها. يمتنع الحارس عن ردّ الجمل لأنه أكل بعض المزروعات.

ويخرج صاحب المزرعة مع عددٍ من الخدم المستعدّين للضرب فلم يأخذوا منه حقاً ولا باطلاً، مما جعلهم ينصرفون عنه، وذهب قائد القافلة إلى زعيم في المدنية شكا إليها صاحب المزرعة، فانزعج الزعيم، واستدعى صاحب المزرعة ووبخه.

"اسكتْ يا كلب! مجاهدين يعلم الله بحالهم، بدل ما تساعدهم تسرق جملهم. كانت عيناه تقدحان الشرر.. وكان الرجل يرتعش لم ينطق بأكثر من

- ***حاضر سيدي***
- ***حاضر يا بي اللي تؤمْرْ بي***

وأمر الشيخ الزعيم بإعادة الجمل إلى صاحبه ويجملٍ آخر يذبح للإطعام رجال القافلة.

كان الفرح يغمر الجميع لأن القافلة أدّت مهمتها وعادت بالتمر، وكان الطفل أكثر الجميع فرحاً لذلك راح يردّد شيئاً من شعر والده المجاهد، وفي نفسه تعتمل بذور الثورة والشجاعة وحب المغامرة، لينهي القصة بقوله: "اللي يخاف مش راجل".

ولعل القارئ العربي، لهذه القصة البسيطة والجميلة، لا بدّ أن يقف قليلاً عند الحوار الذي جاء بعضه عامياً، أو عامياً مُفصحاً، وربما يتساءل السؤال القديم عن ضرورة (عامية) الحوار لمشاكلة الواقع.. وهذا السؤال على الرغم من وجاهته، ومما قيل في الردّ عليه، فإنني شخصياً لم أستطع فهم كلمة "السانية" لو لم تفسّر بصورة غير مباشرة –في النصّ– بالمزرعة، أو ما يشبه ذلك. وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة "تستور" التي يفهم منها بأنها تعني (السماح) وهذه الكلمات وسواها لا تغير القصة في شيء إذا هي وردت فصيحةً، بل ربما أدخلت الراحة أكثر إلى نفس القارئ العربي، الذي لا يهمّه في عصر السرعة أن يتوقف عن القراءة ليتساءل عن معنى الكلمة العارض، لأن الوقفة تقطع تسلسل الجذب والتشويق الفني في القصة الجميلة.

ثانياً: سينو قاضياً قصة أحمد سويدان:

تروي القصة حادثة، أو مجموعة أحداثٍ صغيرةٍ ترتبط بشخصيةٍ فريدة هي شخصية (سينو) (الحميماتي) الذي يقع منظره في النفس بين الأبله والعاقل. الأمر الذي يثير اهتمام الآخرين به، الكبار والصغار.

إن القصة تأخذ بتلابيب القارئ، ليتلذّذ باللوحة الشعبية العفوية التي تصور عالم (الحميماتية) بكل أبعاده الغثة والسمينة، حين يشارك في إدراك البعد النفسي، والعقلي الذي أراده الكاتب والذي تحقّق عبر تلك الصيغة والصلة النفسية المؤثرة التي تمسّ المشاعر والأحاسيس، وتنمّ عن تمكّن الكاتب من فنه أولاً، ومن الموضوع الذي سلّط عليه الضوء، ليخرجه في لوحةٍ بالغة الرهافة. ترسم ملامح شخصية (عاشق الحمام) المتطوّرة غير النمطية المعهودة في الذاكرة الشعبية، مما يدفعنا إلى القول: إن هذه اللوحة القصصية تظهر قدرة الكاتب الفنية، وتدلّل على مكتسباته الثقافية التي وعت الحالة الكلية لأبناء هذه الحرفة أو الهواية، التي تميّز عشاقها بخصوصيةٍ نادرةٍ في عالمهم الفريد.

إن موضوع القصة عاديٌّ جداً، لكنّ الجميلَ في هذا العادي استطاعةُ القاص استغلاله وتوظيفه، ليكون متألقاً،

وأكثر من عاديّ يوميّ مستهلك.

إننا في كل مدينةٍ وقريةٍ نشاهد كل يومٍ رفوف الحمام، ونسمع صفير (كشاشي الحمام) ولكننا لم ندرك ما أدركه الكاتب حين توقف ملياً أمام هذه الشريحة التي لا توليها الفئات الاجتماعية كبير أهميةٍ، وتبعاً لذلك فإن المصادر الذاتية للقصة أهمّ بكثيرٍ لدى كتّابها من المصادر الخارجية، ومن هنا كانت القصة بغنى موضوعها الإنساني، وأسلوبها الرشيق، وتحليلاتها الذكية، النفسية للشخصية الرئيسية، ذات قيمة فنية عالية، وقد ازدادت غنى عندما تغلغلت بعد ذلك إلى أعماق الشخصية، ووقفت على جوانبها الداخلية من عالمها النفسي، وعقليتها الفريدة، والشديدة الخصوصية. وقد نجح الكاتب في جعل الشخصيات الثانوية تعمل في إغناء هذه الشخصية بحديثها عنها وملاحقة أخبارها وتصرفاتها ونمط حياتها.

"نادراً –نحن الأطفال– رأينا سينو يرتدي حذاءً مقبولاً، أو لباساً نظيفاً. كان طويلاً. وكان يبدو من خلال طوله مترنحاً دوماً، ويمشي جاراً رجليه.. رخو الكلام، ولأقلّ منظرٍ، أو إثارةٍ، يضرب كفّاً بكفّ، ويضحك ويميل وربما تقع على الأرض، وينهض، وهو مستمر في الضحك، وعدم التماسك، هذا في حالة الانشراح والضحك، أما في حالة الغضب، فإن الزبد يؤطر فمه، ويصل إلى ذقنه.. هو دوماً أشعث الشعر. طويل اللحية، أما ثيابه، فممزقةٌ دوماً، ومدلّاة ومهلهلة.. فإذا نظرت إلى قدميه كأنك تنظر إلى خفّ جملٍ، باطنهما قاسٍ ومشقّق..".

وفضلاً عن رسم أبعاد الشخصيات الطريفة بصورة غير مباشرة، فإن القصة تعمد إلى إقناعنا بأن الإنسان –أيّ إنسان– مهما كان تحصيله العلمي والتربوي، ومهما كان وضعه الاجتماعي، يمكن أن يصل إلى المرتبة التي يتسم فيها مكانته اللائقة إذا أخلص لها.

لقد حذق سينو أصول مهنته، واجتهد في كل ما من شأنه أن يخدم هذه المهنة والمشتغلين بها، فعرف أنواع الحمام، الأبلق، والبربريس، والدلم، والقرباطي.. كما وقف على أسرار المهنة، والعلاقات العامة التي تحكمها، فسرقةُ الحمام من مكان المبيت ممنوعٌ، يعاقب عليه الفاعل، أما جذبها من الجوّ، وهي تحلّق مع الحمام، فأمرٌ مباحٌ لا غبار عليه.

وقد كانت شخصية سينو بولهها بالمنهة، واهتمامها الكبير بالحمام، مثار إعجاب الجميع، من أبناء المهنة ومن غيرهم. مما دفع بـ (الحميماتية) لاختباره نقيباً لمهنتهم، وقاضياً يقضي في الخلافات التي تنشأ بينهم، ويحلّ مشكلاتهم بروح تنمّ عن المقدرة واليقين، وقد فعل ذلك، في مخاصمةٍ فاستحوذ على رضا الجميع.

ولقد وُفّقَ الكاتب إذْ جعل هذه الشخصية بمثابة اللازمة، يعود إليها في مقاطع القصة الأربعة عن كل بدايةٍ جديدة، ليؤكد على تعميق صورة هذه الشخصية ويدلّل على أهميتها في وسطها الاجتماعي المهني فالسارد ما يفتأ يردّد كل مرة:

"نلاحق سينو –نحن الصغار– كما نلاحق بائع الحلوى، وهذا السينو لم يكن مجنوناً على الإطلاق، بل كان مولّعاً بتربية الحمام...".

ثمة أكثر من تساؤل يبرز بعد قراءتنا القصة. كأن نعيد استفسارنا القديم:

- هل القصة، تكتب للمتعة؟
- وما القضية الكبرى التي يطالعها القارئ في قصة (الحميماتية)؟

إن القصة على الرغم من متعتها، وتسليطها الضوء على هذه الشريحة الاجتماعية التي كتب عنها حسيب كيالي

قبل أكثر من أربعين عاماً في مدينة إدلب وقراها، واستغلها الأديب عبد الفتاح قلعجي وسواه في أكثر من مسلسلٍ تلفزيوني في مدينة حلب وريفها.

هذه القصة أو هذا الموضوع الذي تعالجه، على الرغم من أنه موضوع عاديّ لكنه صيغ بأسلوب جميل، ومعالجةٍ واعية، يبدو لنا إذا ما أسقطنا عليه بعض قضايانا المعاصرة، وجدناه يحمل العديد من الرموز، والدلالات التي تجعل من نقابة أصحاب الحمام دولةً عصريةً يحكمها نظام خاصّ وتسودها تشريعات تنظّم أمور أفرادها وتحدّد علاقاتهم، ولكننا نمضي إلى أبعد من ذلك، فالحمام في التراث العربي، كان وما يزال رمزاً للحب، وعلامةً للسلام، وناقلاً للرسائل بين الأحبّة والملوك، ومفرّغاً لهموم الشعراء، ورمزاً للحرية، كما في قصيدة أبي فراس الحمداني التي خاطب بها حمامةً سمعها تهدل على شجرةٍ، أمام نافذةِ زنزانته في حصن خرشنة ببلاد الروم:

أقـول وقـد ناحـت بقربـي حمامـةٌ ... أيـا جارتـا لـو تشـعرين بحـالي

وقد استغلها الشعراء الفلسطينيون المشردون، فحمّلوها الأشواق، ورسموا لها وحولها الأحلام، ولكنها في القصة كانت مغايرةً للموروث العربي، وقد انتقل بها الكاتب إلى عالمٍ واقعي معاصرٍ، تدور حوله أحداثٌ وأشجان، وتتعلّق به شريحةٌ اجتماعية، لم تعد قاصرة على الطبقات الفقيرة، لها رؤاها وعلاقاتها التي تراها مسوّغة مرغوبةً، في حين يراها الآخرون، هوايةً لا طائل من التعلّق بها.

ثالثاً: أيها الشرقي التعس: قصة: د. أحمد نزار صالح.

يتساءل القارئ بعد مطالعة هذه القصة عن الهوية العربية للشاب الذي يعمل في الغرب، لأن هوية أشخاص القصة، وجغرافيتها، إذا كانتا عربيتين فإنهما لا تكفيان لإعطاء القصة الصفة العربية، التي تتصرّف بها الشخصيات القصصية تلقاء الحوادث والأفكار التي تعمر رؤوسهم، والمشاعر التي تجيش بها نفوسهم، لأنها (يجب) أن تكون منبعثةً من صميم الطبيعة العربية الخالصة، والتي لا تتجلّى في هويات الأشخاص، أو جغرافية الأمكنة، بل في سلوك شخصيات القصة، وطريقة معالجتهم للأمور فيها، بالتأثير الذي يفرضه الكاتب بأسلوبه وطريقة تناوله للحدث، مع الصدق، والإخلاص في التعبير، بعيداً عن كل افتعالٍ، وتصنّعٍ، يحول بينه وبين حسن التأثير في القارئ، فإذا صدر الكاتب مخلصاً عن سجيته، فإنه سيجد أن شرطي الهوية، والمكان العربيين، الذين كان يظنهما، ضروريان للقصّ، قد غدوا ثانويين، وفي ذلك يقول الدكتور عبد السلام العجيلي، وقد التقى مع (جوّ) هذه القصة في كثيرٍ من أدبه، إن القاص "العربي يكتب قصة تجري حادثتها في فنلندا لا يمكن إلاّ أن يكتب قصةً عربيةً، إذ كان مخلصاً في نفسه ولأدبه، ولو كانت أرض الحادثة فيها مكسوّة بالثلوج في أغلب أيام السنة، وكان أسماء أبطالها (يان، وبيركو، وفيرنا) وإذا جاز لي أن أستشهد بما كتبته أنا كقاصّ، فإني أذكر رأي مارون عبود في بعض قصص (قناديل إشبيلية) إذْ كتب في نقده لها "لا تغرك قيافة الدكتور العجيلي الفرنجية (قناديل إشبيلية) فهو يخفي تحتها بداوةً، قلما تجد لها نظيراً في الصحارى، وكما لم تختفِ بداوة المتنبي في شعره، بعدما عاش في القصور، كذلك لا تختفي بداوة العجيلي حتى في أشهر العواصم الأوربية التي عاش فيها".

هذه المقولة تكاد تنطبق على قصة (أيها الشرقي التعس) للدكتور أحمد نزار صالح، فقد حافظ فيها بطل قصته على شرقيته وعروبته، وإن كانت هذه الشرقية، والعروبة على مقاس الشخصية – غير المستقرة– التي جعلت هاجسها (المرأة، والجنس، والمال) كمعظم الشخصيات القصصية العربية المهاجرة، التي جسّدتها القصة العربية والرواية، حيث جعلت من الغرب الأوربي ميادين تجري فوقها الحوادث،

وتتحرّك في مرابعها ومنتجعاتها الشخصيات، نجد ذلك جلياً –منذ البدايات الروائية والقصصية– لدى شكيب الجابري، (قدَرٌ يلهو) و(نهم) والطّيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) وتوفيق الحكيم (عصفور من الشرق) والدكتور سهيل إدريس (أصابعنا التي تحترق) وفاضل السباعي (ضيفٌ من الشرق) وسواها كثير.

إن بطل القصة الذي هرب من بلده في الشرق، ليتخلص من الفتيات الثلاث اللواتي كانت له معهن علاقات عاطفية، (وقد أكلن وقته، وقتلن قلبه) ثم ابنة خالته الثرية المتعلمة التي يهرب منها، قد اصطدم في الغرب بهذه الفوضى الجنسية التي تلاحقه، في كل مكان. الطبيبة المقيمة معه في المستشفى، والإسبانية (جانيت) الأرملة أو المطلّقة التي رغبت أن تقيم معه في السكن مع ابنتها الصغيرة، لقاء (عشق دائم) ثم هناك عاهرات شارع البيكاديلي، وقد افتنع عنهن جميعاً، لا لتعفّفٍ، ولكن لحسابات كثيرة، وليقع بين براثن الفتاة التي قدمت إلى المستشفى مريضةً، للتشخيص والعلاج فإذا به في أثناء المعاينة يقع في حبائل جسدها، ويضغط على ثدييها. يطيل الضغط، لينصرف عن التشخيص، ويدخل عالم المتعة متناسياً قسم أبقراط لأن لمساته "لم تكن طبيةً، بل شيطانية، وحيوانية، أراد بها إثارة طفلة بريئةٍ، فتاةٍ في التاسعة عشرة من عمرها.. انتهى الأمر، لا، لم ينته، ستقرر المحكمة..

- *أنت الآن في المصيدة، كأيّ فأر جبان!*
- *أيها الشرقي التعس..*

لقد تميّزت القصة بقدرةٍ فائقةٍ على تصوير الأجواء الغربية من منظور شخصيةٍ شرقية مثقفة، لم يكن همّها العمل وخدمة الإنسان بقدر ما كانت تحرّكها شهوتا الإثراء والجسد. وقد تجلّت هذه المقدرة في المنولوج الداخلي الذي استطاع أن يدير فيه بمهارة حواره، ومناجاته النفسية المتصارعة، ليعقد مقارناتٍ سريعة حسّاسة بين:

1– الانغماس في الوسط اللندني المترف، وبين وسط أمته، حيث تعاني من الصراع مع العدو الصهيوني.

2– بين واقعه الحالي في الغرب، وبين الحال الذي عهده في بلده– من خلال العمل.

3– بين المرأة الغربية المتهافتة على الجنس، وبين المرأة العربية التي تخاف على سمعتها فإذا ما أقامت علاقة فإنها تكون سريةً، كما في علاقة شخصية القصة الرئيسية مع الفتاة التي كان يلتقيها في غرفة الملابس، وقد ضبطه رئيس المستشفى وهو يقبّلها، بينما الأطباء والطبيبات في لندن يقيمون الحفلات الراقصة، ويشربون الأنخاب، وتدعو كل طبيبةٍ عاشقةٍ، عاشقها إلى غرفتها، لتقضي معه بقية الليل.

إن معظم القصص العربية التي كُتبت عن الغرب، كانت تركّز غالباً على احتكاك الشرقي بالحضارة التي أنجبته، وهذا الخطر المترقب قد اتخذ في القصة العربية شكلاً رمزياً محدّداً، هو المرأة الغربية، فهي تختصر الآثام والشرور، والعقد النفسية والجنسية وتكثّف حول جسدها متعة الشباب.

إن المرأة الغربية في القصة العربية غالباً ما تمثّل لوناً آخر من الحب /الجنس، لأنها تنظر –حسب رأي أحد النقاد– إلى الرجل الشرقي في المجتمع الغربي، نظرةً مغايرةً لابن جلدتها، والعلاقة مع الشرقي تحقّق لها وجداً صوفياً، وعالماً رومانسياً أثيراً، افتقده الغرب الماديّ الصاخب، لكن قصة (أيها الشرقي التعس) سعت لأن تقيم توازناً مقنعاً في نفسية بطلها، وقد تركت علاقاته مع بنات بلاده الثلاث أثراً في دفعه إلى المحافظة على جانب من التوازن الخلقي، والسلوكي، لكنّ النفس الأمارة بالسوء ما تلبث أن تتمرّد على العقل العارض –والمنطلق، فيقع الطبيب في مغريات الجسد، عندما لم يعد يحتمل الضغوط النفسية والكبت. والإغراءات المثيرة، التي تلاحقه في كل مكان في غربته.

لقد كان أثر الغربة واضحاً في النفس الشرقية، فلم تتخل عن الحنين الجارف إلى الأهل والبلد، لكن ذلك كان بالتلميح وليس بالتصريح يستشفه القارئ من الحوار النفسي المتسارع، والذي غُلّف برومانسيةٍ شعريةٍ جميلة، أظهرت أثر المعاناة، وخوفَ صاحبها من نتائجها الساحقة، تعمّق هذا الخوف صراعات حادّة بين الحنين إلى الوطن وإغراءات البقاء:

- هل أنت خائن للقضية؟
- من قال ذلك؟
- أنت هنا من أجل القضية
- ستعود إلى بلدك، وقد ازددت علماً. نضجاً لتسهم في بناء الوطن
- هراء
- ما أنت إلاّ صرصار كاذب، تجرجر وراءك هدير الراديو
- وعويل التلفزيون

لقد حولت الغربة بكل (كافكا) إلى صرصار، كما في هذه القصة، وقد تحوّل قبل قليلٍ إلى (فأر جبان)، وكما سيتحول إلى صرصارٍ مرةً أخرى في قصة ثانية من قصص هذا العدد.

رابعاً: أرض العشر. قصة: نزار نجار

منذ أكثر من ربع قرنٍ، ونزار نجار يكتب القصة والدراسة، والمقال الصحفي وأدب الأطفال، وهو في كل ما يكتب يصدر عن فكرٍ أصيلٍ مستنير، يجاري المعطيات الاجتماعية والسياسية، ويرصد حركة البلد والحي والشارع والسوق، وما يعتمل في هذه الزوايا من حبٍ وكرهٍ، وحياة صاخبة، ورحيلٍ، ونماءٍ وجمودٍ، وتغيير وتبديل وسوى ذلك مما يضفي على نصوصه الإبداعية لمساتٍ إنسانية، لفتت إليها الأنظار، فترجمت إلى أكثر من لغة حيّة.

في قصة (أرض العشر) يرحل نزار بخار إلى آفاق محليةٍ محببة، نتذوّق فيها نكهة التاريخ ونرى فيها بسمة المعاصرة، لكنها المحلية الاجتماعية الشاعرية التي تقترب كثيراً من محلية نجيب محفوظ في (أولاد حارتنا) في القاهرة أو سهيل إدريس في (الخندق العميق) في بيروت، وحنا مينه في (المصابيح الزرق) في اللاذقية، وفاضل السباعي في (ثم أزهر الحزن) في حلب، وكثير غيرها من الروايات والقصص التي تبعث التاريخ الشعبي القريب حياً في الأذهان.

إن (نزار نجار) يقبس في قصته هذه، لوحةً حارّةً من الأمكنة الشعبية التي عرفتها (حماه) في الخمسينيات والستينيات، حيث البساطةُ في الأمكنة والبراءة في الوجوه والنقاء في النفوس، وحيث الحبّ والوجدَ والتواصل والتوادّ، وحيث جمالية المكان تترافق مع جمالية الأخلاق، ونضارة الوجوه، حتى لكأن الإنسان في تلك الآونة، كان يقبس من كنوزٍ لا تنضب لها ذاكرة يعبق منها سحرٌ لا يوصف.

تُظهر القصة مدى ما أصاب المدنية الجميلة من تغييرٍ وتبديل في الأزمنة والأمكنة والسلوك البشري، في الآونة الأخيرة، فتعقد مقارناتٍ عفويةً، غير مباشرة. خلال السرد، بين ما كانت عليه من حبّ وبساطةٍ، وبراءةٍ جمالية، وبين ما آلت إليه من كتلٍ اسمنتية صمّاء، وعلاقاتٍ تجارية لاهثة وراء المادة، لوّثت النفوس حتى أتت على كل شيءٍ، فأزيلت الزوايا الجميلة، وقُتلت الخضرة المنعشة، وازدهرت مكانها الملاهي التي انجذب إليها الناس، لتقتل البراءة التي

كانت تسم المدينة الطيبة القديمة.

"انظرْ أمامك... انظرْ إلى الأرض من حولك.. العمارات تنهض حجارتها تشهق بالبياض، وتنهض.. حجارة منحوتة مصقولة، وأسطحة من قرميد.. وأبواب عريضة تفتح ذراعيها بصمت.. أحلام الفقراء تتكسّر. هنا ملعب للهواة، هنا صالة للرياضيين.. هنا حدائق مصطنعة تهب الناظرين دموعاً غير منتظرة.. هنا مقصف.. وملهى.. وقاعات للأعراس والرقص.. وصوت ينداح بالقدود الحلبية.. هذه أرض العشر..

إن صيغة الأمر التي ابتدأ بها المقطع (انظر.. انظر) كانت لازمةً فنياً للفت النظر إلى ما كان من جمالٍ وحبّ، ثم إلى ما هو كائن، وسيكون من جمادٍ معماري يسلب كل ما يربط الإنسان في هذه البقعة بذكرياته وأحبته ومراتع صباه وطفولته.

لقد تجلّت مسؤولية الكاتب عبر معالجة الموضوعين: الجمالي والاجتماعي في إطار إنساني عام، يكشف عن أصالةٍ، وإشراق، يسعفه في ذلك أسلوب ناصع. يشفّ عن ولهٍ صوفي، وشاعرية مرهفة، تنبض بالحياة، وتجرؤ على تجسيد دلالة الأمكنة وتنقلها بسهولة ويسر إلى القارئ، وهو يعاين حركة الشارع، ويرصد أهواء الناس الذين يتحرّكون فوقه، ثم يعمق في معاينة الأحاسيس التي تبعثها ضغوط في النفس أصواتُ الباعة، وحركة الناس ممن يعمر بهم سوق (الكندرجية) وسواه.

وتبدو الأحاسيس معبأة بالقهر الإنساني، ممتزجاً بتبعة التغيرات الحادّة التي ابتعثتها ضغوطات الحياة الجديدة، فغيرت الملامح على الرغم من تميّزها وتفرّدها، فالمنادي (عفشة) يعلن عن موت الأحياء، فيبعث في النفوس رهبةً وروعةً، ويدعو الإله، فيردّد الناس خلفه بأصواتٍ خافتة، ونغمةٍ فطرية: "نحن على بابك يا كريم.."

إن الكاتب ينحاز –بصورة جلية– إلى البسطاء الأنقياء، كما ينحاز إلى جمالية المكان، ونكهة الحب والسحر المنبثّقة من زواياه وأركانه، ومن أجل ذلك نجده يتكئ على التراث الشعري، إذ يبدأ القصة بتناص مع المعري:

"هذه أرض العشر

خفف الوطء فوق أرضها.. أو لا تخفّف

صار المعرّي يخرّف بما لا يعرف

حكمته باليةٌ، وكلماته سخيفة.."

وينهي القصة بالتناص نفسه، مع شيء من التحوير:

"خفّف الوطء، أو لا تخفّفْ

وعلى الرغم من أن وصله جديدةً ستبدأ

والسماء من فوق تنتظر

ولا تقول شيئاً"

وما بين البداية والنهاية، ثمة العديد من التناصات مع الموروث الديني، والمخزون التراثي الشعبي، من الأدعية المأثورة، والعبارة الجاهزة المحفوظة، ونداءات الباعة، استغلها القاص، ووظفها لصالح القصة، فأغنت الحدث، وزادت من دلالاتها، وأضفت عليها جواً (صوفياً) جميلاً، بتنا نفتقر إليه في عصر الضغوطات المادية التي قتلت الروح في الإنسان، وحولته إلى مجرّد جسدٍ مُجردٍ من العواطف الخيّرة، في معظم الأحوال.

إن (أرض العشر) تسترجع الذكريات الجميلة في المدينة، عبر صورٍ مختزنةٍ في الذاكرة من الطفولة الحيّة، لتضارع بها الصور الاجتماعية الجديدة، وتُظهر المفارقةُ مدى دلالاتها الفكرية من زاوية فنيةٍ مدروسةٍ بعنايةٍ فائقة، قد جعلت منها براعة الكاتب لوحةً وجدانيةً عامرةً بالقيم الأصيلة.

خامساً: إلى الجحيم. قصة: سمير الشحف.

في زحمة الحياة المعاصرة، وزخمها، وفي نطاق متطلباتها الكثيرة، تبرز صيغة السرد في أسلوبٍ يمزج بين الحلم والواقع، والرؤية والحقيقية، للتعبير عن انسحاق الفرد وفجيعته بالحياة، عبر المستوى المقبول للحادثة، أو الحكاية، وتعدّد زوايا النظر، والتلاعب بالأزمنة والمفردات، وانتقال القصة إلى تفاصيل ذاتيةٍ خاصة، وعامة، تمسّ شريحةً محدّدةً من المواطنين.

إن (المناضل) الذي يعمل على تغيير الواقع السياسي والاجتماعي ثم لا يجد صدى لنضاله، سوى الاصطدام بواقعٍ مرير، يصاب بالإحباط القاتل، ويُعاقب على نضاله سياسياً بالسجن، واجتماعياً بضياع الزوجة، شريكة العمر.

وللسجن حيّزٌ واسع من الإبداعات العربية الحديثة، بدءاً من مسرح أبي خليل القباني وحتى روايات عبد الرحمن منيف، الذي عمل على إبراز السجن السياسي، والقمع الفكري، مصوّراً في (شرق المتوسط) حال سجناء الرأي، في معتقلات الاستبداد، ثم عمل على زيادة الإضاءة، فسلّط الأنوار الكاشفة على الأقبية الرطبة، والزوايا المعتمة في روايته التكميلية (الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرةً أخرى)

وإذا كان عبد الرحمن منيف قد ركّز فكره على شهوة فضح أساليب القمع، وتعذيب السجناء، ثم ملاحقتهم بعد الإفراج عنهم، فإن الكاتب في هذه القصة، ينأى عن ذلك قليلاً، ويحصر اهتمامه في نتائج النضال السلبية، بعد خروج بطل القصة من السجن، وغربته في الشارع وفي السيارة التي تنقله إلى بيته، ثم غربته أمام زوجته وأولاده.

تتكثّف أبعاد القصة جميعها، من سردٍ قائم على الوصف، وحوارٍ، ومنلوج داخلي، وعالم نفسي، ولهفة ولقاء.. تتكثّف كلها، وتُختزل في نهاية القصة، عند وصول الزوج اللاهف، الخارج من السجن لتوّه، إلى زوجته سلمى، وهو يتصوّر للقائها عشرات الرؤى العذبة: "ستزغرد سلمى. سأضمّها، سوف نضيء الأنوار الخافتة كي يؤجل الجيران مجيئهم. احتفال عائلي.. سوف نرقص، ونأكل ونشرب، ونغني .."

لكن ما إن يراها تطلّ من الباب حتى يجدها تفرك عينيها بتكاسلٍ وتستقبله بترحيبٍ لا حماس فيه، متجنبةً النظر إلى عينيه مباشرةً: "هو يريدها أن تصرخ. تزغرد. لكنها خذلته.. حاول أن يضمّها، فتخلصت منه، وتهالكت على الكرسي..".

وحين يسألها عما إذا كانت تعاني وضعاً صحياً، ويحاورها قليلاً، يسمعها تطلق عبارةً كقذيفة مدفع:

- طلقني!

تتجلّى في القصة هذه اللقطة البارعة التي ترصد البؤس الإنساني، وتدلّ على مدى ما يعنيه (النضال) للآخرين.

من الواضح أن غياب الحكم الأخلاقي، والمعيار القيمي للعمل النضالي، هنا لا يؤدي إلى غياب وعيٍ خلقي فحسب، وإنما إلى نوعٍ من اجترار الألم. والخنوع لواقعٍ لا ينفع معه تمرّد، ويصبح (النضال) مجرّدَ عملٍ منقطعٍ عن مجتمعه، ليس له أيّ صدى حتى لدى أقرب المقربين إلى صاحبه. مما يخرج بالطبيعة الإنسانية إلى نقيضها، وتحوّلها عن معناها التي وُجدت من أجله.

لقد استطاعت القصة أن تشدّ القارئ منذ البداية، وكانت خاتمتها المحكمة الحبك، أشبه ببيت القصيدة في الشعر، أو هي الضربة القاضية على حلبة الملاكمة.

سادساً: رغبة حائرة. قصة: ممدوح القديري:

الحياة الزوجية التي تقوم على شراكةٍ عادلة بين الذكر والأنثى، تنقلب جحيماً عندما لا تتمخض هذه الشراكة عن أطفالٍ يملؤون البيت لعباً وضحكاً، وحركاتٍ تضفي على الزوجين لمسات السعادة والحب.

تعالج القصة مسألةً هامةً على الصعيد الاجتماعي الأسري، نجد فيها الزوج سلبي الوظيفة، في عطائه الذكوري، بينما المرأة إيجابية، وهي تتلهّف إلى طفلٍ يملأ عليها حياتها أمومةً وعطاءً، ويفجّر ينابيع الفرح والسعادة في نفسها.

هنا ينبثق سؤال هامّ مؤداه أن الزوجة، إذا كانت عاقراً فإن الزوج يمكنه أن يتزوج ثانيةً، تقرّ له بذلك الشريعة، ويعترف له المجتمع، لكن، كيف يكون الحال عندما يكون الزوج غنياً أو غير صالح للإنجاب؟

إن القصة تسلّط الضوء على قضيةٍ حيوية، في مسألة العلاقة الزوجية، والشراكة بين الذكر والأنثى. فالزوجة تصاب بخيبة أملٍ كبرى، وهي ترى زوجها كل ليلةٍ بعيداً عنها، وتكبر هذه الخيبة، حينما ترى أطفال جارتها يتحركون أمام ناظريها وأمهم تشكو كثرة الخلف، وكثرة الهمّ.

إن معاناة الأنثى/ الزوجة، تظهر هنا على أشدها، لانصراف الزوج عنها، وجلوسه على كرسيه يتابع تأليف روايته. وهذا يدفعها إلى الاهتزاز والضعف، فتحاول أن تخرج من قوقعتها، وسجنها الباهت، وتعمد إلى قتل فراغها الموحش، وتحريك سكونها الرتيب بالتنقل بين الشرفة والحديقة لكنها عندما تسمع مواء القطط تتمنّى لو أنها تلعب مثلها مع زوجها لعبة التكاثر، ثم تنصرف إلى التلفاز، تقوم معه بسياحةٍ بين المحطّات الفضائية، "تتوقف عند واحدةٍ تبثّ برنامجاً عن الزواج العرفي، فتاة في مقتبل العمر تدافع عن حقها في أن يكون لها زوجٌ بهذه الطريقة الخفية، يقاطعها أستاذ جامعي معروف قائلاً: من الأفضل أن يكون الزوج معلناً حسب الشريعة.."

تنتقل إلى محطة تبثّ فيلماً إباحياً.. تشعل سيجارة تمدّ يدها إلى الهاتف تدير أرقامه، إنه الملل الذي تسببه العزلة الزوجية، ووحشة البيت الذي يبدو فيه الزوج غائباً على الرغم من وجوده، لكن الإيجابي في القصة، والذي يفارق ما أرهصت به منذ البداية، وحتى السطور الأخيرة، هو إحساس الزوجة بشيء يتحرك في أحشائها، وتتساءل: هل حدثت المعجزة؟

إن المرأة لا يمكن أن تجد نفسها إلاّ من خلال الرجل- وهذه سنة الله في خلقه- كما تجد نفسها عبر بيتها وأطفالها، وقد استطاع الكاتب أن يجسّد هذه الرؤية الإنسانية بكل أحاسيس الأنثى، ومشاعرها العاطفية.

سابعاً: حصاد الدفلى. قصة: جميل سلوم شقير

عالم الذكورة والأنوثة البشرية مليء بالعجائب والغرائب، كما هو زاخرٌ بالعادي المتعارف عليه. فهناك أهواء، ونوازع ورغبات، وهناك آمال وأمانٍ تعتمل في نفوس البشر، منذ أن تبدأ المسيرة في رحلة الخطوبة، وحتى تنتهي رحلة العمر، إلى غير ذي رجعة.

الغجرية، وريثة شهرزاد في ذكائها وبراعتها وأنوثتها وخبثها استطاعت أن تروّض بعض طباع شهريار، فهي الزوجة الرابعة، والوحيدة التي استطاعت منع (واكد) من ضربها "واستطاعت أن تفرض عليه احترام النساء، والسلوك

الذي كان مستهجناً آنذاك، حيث أجبرته على اصطحابها، والسير بجانبها في الشارع العام، أمام عيون الناس ونظراتهم التي كانت تفترس لحم كتفيها العاريتين، وتنهش سفحي وادي صدرها، وتتركّز فوق فخذيها المسكوبين من عاج..".

لكن المرأة الشهرزادية على الرغم من تأثيرها الكبير عن سلوك الزوج، فإنها ظلّت عاجزة عن زحزحته عن شيئين: **الأول: تعلّقه الشديد بعباءته المقصبة**

والثاني: تمسّكه بشاربيه المعكوفين.

وظلّتا نقطتي علاّم تقضّان مضجعها، وتتمنّى لو تسمح لها الظروف للنيل منهما لكن تمسّك الزوج، وإصراره على لبس العباءة، حتى لحظة وفاته، وتربية الشاربين قد جعلها تيأس، وتصبر على مضض. فإذا ما انتهى الأمر، وتوفي الزوج عمدت إلى الانتقام، فجعلت العباءة كفناً له، تندثر مع شاربيه اللذين لم ترتح لمنظرهما طوال حياتها معه.

تركّز القصة في النهاية على (الدفلي) ابنة الزوج، لتقف على نموذج آخر من الأهواء النفسية للأنثى، وقد حاولت الغجرية –من قبل– تزويجها من سليمان، لكن مزاج الأب، حال دون تحقيق هذه المحاولة، وبعد وفاة الأب، تستقدم (الدفلي) سليمان، وتطلب إليه أن يعيد عباءة أبيها المقصبة من قبره، مهراً لها.

وفي صورة ذاخرة بالسخرية، ينهي القاص لوحته النفسية الجميلة، المعبّرة عن نماذج من أهواء المرأة وتطلعاتها، وتسلطها، وأنوثتها، وتأثيرها في الرجال، بلقطةٍ شديدة القسوة على النفس الإنسانية.

إن القصة تنتهي بمنظر سليمان وهو ينبش القبر، ويخرج الجثة، ثم يعمل على نزع العباءة المقصبة منها، لكن الجثة المتخشبة، لا تمكنه من العباءة إلاّ بعد أن تكسر ذراعها الأولى، وعند نزع كم الثانية، يتلقى منها لطمةً على وجهه، قبل أن تهوي على الأرض في مشهد مثير، يذكّرنا بأفلام الرعب التي أخرجها المخرج السينمائي الفريد هيتشكوك والتي تقوم على الإدهاش والإثارة الحادّة، وتتنوّر جوانب من زوايا بعض أصحاب النفوس المعقدة.

ثامناً: كن صديقي، قصة: بهجت الحوش

تغوص هذه القصة في عالم غريب، عالمٍ تعيش فيه الأقزام والعناكب مع الإنسان إلى جانب العقول الألكترونية، عالمٍ يرمز إلى المعاصرة بزخمها وتفجر عطاءاتها، التي تضطهد الإنسان نتيجة المعاناة الساحقة التي يمرّ بها في عصر الأرقام والمادة الآلية.

تمثّل القصة لوناً جديداً يمزج بين الغرابة والحداثة، بين الفانتازيا والحلم، وبين الواقع ومعطياته، وتعيد إلى الأذهان موضوعات القصص التي تحدثت عن النفس البشرية وعقدها وأمراضها، كما في القصص الأوربية الشهيرة التي طلع بها في القرن الماضي كولن ولسن في (ضياع في سوهو) والبيركامو في (الغريب) وجان بول سارتر في (العبث)، وسواها من الروايات والقصص التي صورت غربة الإنسان في بلده، وزمنه، واصطدامه بالمعطيات المدنية التي دمرت الروح في نفسه، وسلبت حريته، وجعلت منه (مسخاً) كافكاوياً، أو رقماً في حسابات الإنترنيت.

لقد استطاعت القصة بموضوعها الرمزي –الغرائبي، أن تدخل الرعب في قلوبنا. هذا الرعب الذي تعامل معه الفلاسفة على أنه يؤدي إلى الموت، أو (الموات) الإنساني، والذي لا خلاص منه إلاّ بالبحث عن (الروح) المفقودة، وانتهى فيه الإنسان العربي إلى إسقاط جميع أزماته النفسية المدنية، على الآلة، ووجد أن الخلاص منها يكمن في

الإيمان، لكن عقلنة التفكير البشري، في هذا العصر، نأت بالإنسان عن الروح والإيمان والحرية، فأين يكمن الخلاص إذن؟!

يقول القاص على لسان إحدى شخصياته: "الحرية، لا تكون بالتفكير. فأنت حرٌّ قبل أن تعرف ما هو التفكير... جميعنا نولد أحراراً، لكننا نقيّد أنفسنا ونقزّمها، وننساها في صحارى بعيدة، كل البعد عن هذا الزمن، ونخلق لها مدناً متحجرةً نزيّنها بعقولنا الفارغة.."

تعرض القصة لبعض المواقف المفارقة للواقع، والآراء المناهضة للمنطقي المعقول، عبر عرضٍ لأحداث يومية غريبة... وقد عرفت قصتنا السورية والعربية جانباً من هذا اللون الواقعي اليومي المخيف، في قصص زكريا تامر، وليلى بعلبكي، فالأخيرة تقول -مثلاً- في رواية (أنا أحيا) يخيفني سقوط الشمس كل يوم، في الأفق البعيد، وترعبني الأشباح التي يغرسها الليل في كل زاوية، وعلى الجدر، وفي العيون. حاولت مرةً أن أقاوم خوفي فتركت نور غرفتي مضاءً...

وينتابني خوفٌ قاتل، وأقول: ربما لن أفيق في الصباح، وفي كل صباح، ربما سأموت في تلك الحفرة..."

*ويقول الكاتب: "**كلما جعت أرى نفس العنكبوتين يتدلّيان نحو مضجعهما خلف الطاولة، أخشى من اليوم الذي أتحوّل فيه إلى عنكبوتٍ قزمٍ يتدلّى رعباً. غريبةً. ولا يقوى على فك وثاقه. أخشى أن أفقد أمي. ولا أجد من ينحدر معي في الطرف القاتل، فانحدر حتى البحيرة السوداء...**"*

*وفي مثل ذلك يقول كافكا في (المسخ): "**ما إن أفاق "عريغور ساما" ذات صباح من أحلامه المزعجة، حتى وجد نفسه، وقد تحول في فراشه إلى حشرةٍ ضخمة... وفكّر قائلاً في نفسه: ما الذي أصابني؟!...**".*

إن عالم القصة مليءٌ بالغرابة والدهشة التي تجسّد معاناة الإنسان الحادة، وتجهض كل رغبةٍ للبحث والتفتيش عن ينابيع الخصب والإيناع في الجنس البشري.

إن الإنسان الذي (يتقزّم) في القصة، يغدو أشبه بآلةٍ مؤلفةٍ من مجموعة أزرارٍ، وأسلاكٍ معقدة، يفقد إرادته، وحريته، وإنسانيته، ومنطقه بعد الولادة، إنه الصورة القريبة جداً من الصورة التي رسمها (ألدوس هسكلي) في (عالم جديد جريء) يلتهم فيها الناس أقراص (الصوما) ليتمكّنوا من الاستمرار في عالم مخبول. فقدَ جميعَ الأسس الخلقية التي تقيم إنسانية الإنسان في كينونته؛ إنه يستطيع أن يتناسى جميع القيم في سبيل الحدّ من شهواته، وإذا ما حدثت المعجزة، ومارس الإرادة، في أضيق حدودها -وهي جزء من حرية وجوده الخاص- فإنه يستسلم بسهولةٍ، ويستسلم وهو لا يعلم لماذا يستسلم، لكنه يدرك أنه يعيش في مجتمعٍ أشبه بالعالم الذي أطلقوا عليه مصطلح (أشباه البشر الفارغين) والوجود المزيف.

الكاتب يملك أسلوباً جديداً، ورؤيةً قصصية عالية، وهي على الرغم من رمزيتها وغربتها فقد استطاعت أن تجذب القارئ، وتضعه في خضم عالمها المثير والمدهش معاً.

محمد قرانيا

□□□